ตำราประพันธศาสตร์ไทย : แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบทางวรรณศิลป์ไทย

นาย ธเนศ เวศร์ภาดา

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาวรรณคดีไทย ภาควิชาภาษาไทย
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2543
ISBN 974-346-604-5
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THAI TEXTS ON POETICS : CONCEPT AND RELATION TO THAI LITERARY CONVENTION

Mr. Dhanate Vespada

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Philosophy in Thai Literature
Department of Thai
Faculty of Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2000

ISBN 974-346-604-5

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ตำราประพันธศาสตร์ไทย : แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบทางวรรณศิลป์ไทย
โดย	นายธเนศ เวศร์ภาดา
สาขาวิชา	วรรณคดีไทย
อาจารย์ที่ปรึกษา	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะอักษรศาสตร์
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ม.ร.ว. กัลยา ติงศภัทิย์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต)

.....อาจารย์ที่ปรึกษา
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม
(ศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา)

.....กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.กุสุมา รักษมณี)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ประคอง นิมมานเหมินท์)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศิราพร ณ ถลาง)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นายธเนศ เวศร์ภาดา :ตำราประพันธศาสตร์ไทย : แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบทางวรรณศิลป์ไทย (THAI TEXTS ON POETICS : CONCEPT AND RELATION TO THAI LITERARY CONVENTION) อาจารย์ที่ปรึกษา : ผศ.ดร.สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม : ศ.ดร.ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา, ๔๒๘ หน้า. ISBN ๙๗๔–๓๔๖–๖๐๔-๕.

วิทยานิพนธ์นี้มุ่งศึกษาตำราประพันธศาสตร์ไทยจำนวน ๑๐ เล่ม เพื่อชี้ให้เห็นแนวคิดและความสัมพันธ์ที่มีต่อกระบวนการสร้างและสืบทอดขนบทางวรรณศิลป์ของไทย

ผลการวิจัยสรุปได้ว่า ตำราประพันธศาสตร์ไทยทั้ง ๑๐ เล่ม อันได้แก่ อลังการศาสตร์ พระคัมภีร์สุโพธาลังการ คัมภีร์วุตโตทัย กาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะ จินดามณี กลบทศิริวิบุลกิตติ์ ประชุมลำนำ ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ และตำราฉันทลักษณ์ เหล่านี้มีพันธกิจร่วมกันคือเป็นตำราการประพันธ์ที่มุ่งประมวลแบบแผนและหลักการประพันธ์จากวรรณคดีแบบฉบับที่ได้สั่งสมมาในแต่ละยุคสมัย และกำหนดกฎเกณฑ์ให้เป็นระบบและมาตรฐานของวรรณคดีลายลักษณ์ โดยผ่านกระบวนการนิยามคำและความหมายอันเกี่ยวเนื่องกับหลักการประพันธ์ และการปฏิบัติคือสร้างบทประพันธ์ให้เห็นเป็นแบบอย่าง นอกจากนี้ ยังได้ปรับประยุกต์แบบแผนที่มีมาแต่เดิมมาสร้างสรรค์ให้เกิดแบบแผนใหม่ เพื่อส่งทอดต่อไปในกระบวนการสร้างงานกวีนิพนธ์ไทย

ทั้งตำราประพันธศาสตร์และวรรณคดีแบบฉบับของไทยได้สะท้อนแนวคิดเรื่องความงามทางวรรณศิลป์ไทยสำคัญประการหนึ่ง คือกฤตยาการแห่งกล ในด้านเสียง คำ และโวหาร ซึ่งกวีไทยได้แสดงให้เห็นชัดเจนว่าได้ศึกษาธรรมชาติของภาษาไทยอย่างถ่องแท้ ทั้งนี้เพื่อสร้างตัวบทให้มีความสมบูรณ์แบบ คือประกอบไปด้วยความแจ่มชัด ความประณีต และความไพเราะ

แนวคิดเรื่องกฤตยาการแห่งการกลนี้นับเป็นหัวใจของการสร้างขนบทางวรรณศิลป์ในวรรณคดีไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น กวีไทยได้ใช้เสียงสัมผัสคล้องจอง ฉันทลักษณ์ ไวยากรณ์ คำตลอดจนโวหาร เป็นเครื่องมือในการเล่น “กล” เพื่อแสดงให้เห็นว่าในเนื้อหาเดียวกัน กวีสามารถใช้เครื่องมืออันหลากหลายดังกล่าวมาถักทอให้เกิดเป็นตัวบทใหม่อันงอกงามต่อไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาควิชา ภาษาไทย	ลายมือชื่อนิสิต……..
สาขาวิชา วรรณคดีไทย	ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา……
ปีการศึกษา ๒๕๔๓	ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาร่วม …….

AN ABSTRACT

C 810028 : MAJOR THAI LITERATURE

KEY WORD : THAI TEXTS ON POETICS/ CONCEPT/ RELATION/ THAI LITERARY CONVENTION

DHANATE VESPADA : THAI TEXTS ON POETICS : CONCEPT AND RELATION TO THAI LITERARY CONVENTION. THESIS ADVISER : ASSOC. PROF. Dr. SUCHITRA CHONGSATITVATANA. CO-ADVISER : PROF. Dr. SAKSRI YAMNADDA. 428 PP. ISBN 974-346-604-5.

This thesis focuses on the study of Thai texts on poetics with an aim to demonstrate their concept and relation to development of Thai literary creativity and convention.

According to the study , these texts namely Alangkarasat, Subodhalangkarn, Vuttothai, Karppayasaravilasini and Karppayakandha, Chindamani, Konlabot Siriwibunkitti, Prachumlumnum, Tamra Chanmatrapruek and Wannapruek, and Tamra Chanthaluk, all feature an endeavour to systematize and standardize patterns and principles of Thai literary poetics in the past by means of giving relevant definitions and meanings, and practising with examples. In addition, they improve and adapt traditional patterns, recreating them as new convention for Thai poetics.

All the Thai texts on poetics as well as classical literature reflect “Kon” , an idea of aesthetic values achieved through highly elaborate techniques in Thai literary art. This artifice device is to transfer and modify the language in aspect of sound, words and metaphor, which obviously show how Thai poets master their language, so as to create elements of literary perfection - vividness, refinement and melodiousness.

The concept of “Kon” has played the key role on creating Thai literary convention, starting from Ayuddhaya to early Ratanakosin. Thai poets have employed alliteration , poetic constraints, grammar, diction and metaphor as devices to concoct “Kon” in order to demonstrate that they can use such a variety of devices to create thriving new texts.

Department Thai	Student’s signature …….
Field of study Thai Literature	Advisor’s signature ……. …
Academic year 2000	Co-advisor’s signature …….

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ ผศ.ดร.สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ชี้ให้เห็นอลังการในโลกวรรณคดีอันเป็นที่มาของวิทยานิพนธ์นี้ และเกื้อหนุนให้พลังใจด้วยจิตอันอ่อนหวานและอ่อนโยนของอาจารย์มาโดยตลอด

กราบขอบพระคุณ ศ.ดร.ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ผู้เป็น “ปิยาจารย์” ประสิทธิ์ความรู้ทางวรรณคดีโบราณมาตั้งแต่ผู้วิจัยศึกษาในระดับบัณฑิตจนถึงดุษฎีบัณฑิตนี้

กราบขอบพระคุณ รศ.ดร.ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต รศ.ดร.ประคอง นิมมานเหมินท์ ศ.ดร. กุสุมา รักษมณี และรศ. ดร.ศิราพร ณ ถลาง ที่ได้กรุณาตรวจแก้และเสนอแนะข้อความรู้อันมีค่าแก่วิทยานิพนธ์เป็นอย่างดี

วิทยานิพนธ์นี้สำเร็จลงด้วยความกรุณา ความห่วงใย และอุปการะ ของอาจารย์และกัลยาณมิตรอีกหลายท่าน ผู้วิจัยขอขอบพระคุณ ผศ.สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์ รศ.วันเนาว์ ยูเด็น ผศ.ดร.ตรีศิลป์ บุญขจร รศ.ยุพร แสงทักษิณ รศ.ดร.รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ อาจารย์วนิดา สมส่งกุล ขอบคุณอาจารย์บุญศิริ ภิญญาธินันท์ อาจารย์ไพฑูรย์ พรหมวิจิตร อาจารย์บุญเตือน ศรีวรพจน์ ผศ.รุ่งอรุณ ทีฆชุณหเถียร และขอบใจอาจารย์ ดร.ใกล้รุ่ง อามระดิษ อาจารย์ ดร.ณัฐพร พานโพธิ์ทอง อาจารย์ณัฏฐา จุลพรหม อาจารย์กิตติศักดิ์ เกิดอรุณสุขศรี อาจารย์ดลฤทัย ขาวดีเดช อาจารย์ปรมินท์ จารุวร อาจารย์วีรวัฒน์ อินทรพร คุณสุณี ธนาเลิศกุล โดยเฉพาะอย่างยิ่งสำหรับอาจารย์เทพี จรัสจรุงเกียรติ อาจารย์ธีรนุช โชคสุวณิช และ ผศ.ดร.สายวรุณ น้อยนิมิตร เพื่อนร่วมรุ่นที่ร่วมว่ายในทะเลความรู้อันมิรู้จบ ขอรำภึกถึงความอาทรที่มีต่อกันด้วยความรัก

ขอขอบคุณมหาวิทยาลัยหอการค้าไทย ที่เล็งเห็นความสำคัญของการศึกษาวรรณคดีไทย โดยให้โอกาสผู้วิจัยในการลาศึกษาต่อและให้ทุนอุดหนุนมาตลอด ๕ ปีเต็ม

ในท้ายสุด ขออุทิศผลงานอันเกิดจากความมานะอุตสาหะนี้สักการะบุรพกวีซึ่งรังสรรค์วรรณศิลป์อันวิสิฐสุนทรีย์ด้วยปัญญาไพศาล และขอบูชาคุณพ่อคุณแม่ ผู้ปลูกความรักในวรรณคดีให้เบิกบานในดวงใจ ขอมอบผลงานอันร้อยขึ้นด้วยความปีตินี้เป็นของขวัญแด่เยาวนุช เวศร์ภาดา หญิงสาวผู้ร่วมถักทอความฝันมาด้วยกัน และเด็กชายอาศิส เวศร์ภาดา ผู้เป็นพลังชีวิตอันสดใสและเจิดจ้า

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ฎ

บทที่

๑. บทนำ ๑

ความสำคัญและที่มาของปัญหา ๑

วัตถุประสงค์ในการวิจัย..... ๔

สมมุติฐานในการวิจัย..... ๔

วิธีการดำเนินวิจัย ๕

ขอบเขตการวิจัย ๕

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการวิจัย ๗

๒. ตำราประพันธศาสตร์ของอินเดีย : เนื้อหาและสาระสำคัญ ๘

๑) พระคัมภีร์สุโพธาลังการ ฉบับ แย้ม ประพัฒน์ทอง แปล..... ๙

โทษในการประพันธ์ ๑๒

คุณในการประพันธ์ ๒๔

อลังการทางความหมาย ๓๐

๒) อลังการศาสตร์ ฉบับ ป.ส.ศาสตรี แปล ๕๘

คุณสมบัติของกวีและกวีนิพนธ์ ๕๙

โทษในการประพันธ์ ๖๕

คุณในการประพันธ์ ๗๒

อลังการในการประพันธ์ ๗๘

๓) คัมภีร์วุตโตทัย ๑๐๔

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ (ต่อ)

บทที่

๓. ตำราประพันธศาสตร์ของไทย : เนื้อหาและสาระสำคัญ..... ....๑๐๗
๓.๑ ตำราประพันธศาสตร์ไทยประเภททฤษฎีทางฉันทลักษณ์ ๑๐๗
๑) กาพยสารวิลาสีนีและกาพยคันถะ ๑๐๘
สัมผัส : ปฐมบทแห่งวรรณศิลป์ไทย ๑๐๘
นวัตกรรมแห่งฉันทลักษณ์ไทย ๑๑๑
บทนมัสการพระพุทธคุณ ๑๑๘
๒) จินดามณี ฉบับพระโหราธิบดี ๑๒๓
อักษรศัพท์ ๑๒๓
อักขรวิธี ๑๓๒
ความรู้เรื่องการประพันธ์ ๑๓๕
-การประมวลแบบแผนคำประพันธ์ ๑๓๕
-การวางกฎเกณฑ์การประพันธ์ ๑๓๘
-การสร้างแบบแผนใหม่ ๑๕๕
๓) ประชุมลำนำ ของหลวงธรรมาภิมณฑ์ ๑๕๙
ประมวลฉันทลักษณ์ในประชุมลำนำ ๑๕๙
พัฒนาการของแนวคิดเรื่องฉันทลักษณ์ ๑๘๓
-ลำนำ : การจัดระเบียบแบบแผน
ฉันทลักษณ์ไทย ๑๘๓
-กานต์ : รูปแบบเชิงทดลองของ
ฉันทลักษณ์ไทย ๑๘๖
-บทและเพลง : จากวรรณกรรมมุขปาฐะ
สู่แบบแผนลายลักษณ์ ๑๙๐
๔) ตำราฉันทลักษณ์ ของพระยาอุปกิตศิลปสาร ๒๐๓
ตำราฉันทลักษณ์กับตำราไวยากรณ์ ๒๐๔
การเพ่งเล็งธรรมชาติของภาษา ๒๐๗
เพลงกับวรรณคดีลายลักษณ์ ๒๐๘
อลังการด้านเสียงและความหมาย ๒๑๑

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ (ต่อ)

บทที่

๓.๒ ตำราประพันธศาสตร์ไทยประเภทปฏิบัติ ๒๑๘
๑) กลบทศิริวิบุลกิตติ์ ของหลวงศรีปรีชา (เซ่ง) ๒๑๙
หมวดหมู่ของกลบท ๒๒๐
แนวคิดการเล่นกลบท ๒๔๗
-การซ้ำและการยักย้ายถ่ายเท ๒๔๗
-การเพ่งเล็งธรรมชาติของภาษา ๒๕๖
-การนำลักษณะเด่นของคำประพันธ์
ประเภทอื่นมาสร้าง “กล” ๒๕๗
๒) ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ ของสมเด็จพระ
มหาสมณเจ้า กรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส ๒๗๒
๔. ตำราประพันธศาสตร์ไทย : ลักษณะร่วมที่มีส่วนในการสร้างขนบทางวรรณศิลป์ไทย .. ๒๗๗
๔.๑ พันธกิจของตำราประพันธศาสตร์ไทย ๒๗๘
๑) การกำหนดกฎเกณฑ์ ๒๗๙
- สูตรสัมผัสและสำเนียงอักษร ๒๘๐
๒) การกำหนดมาตรฐาน ๒๘๙
- กระบวนการ “อ้าง” และ “อิง” หลักการประพันธ์ของอินเดีย ๒๘๙
๓) การวางบรรทัดฐาน ๓๐๒
- จากโคลงสุภาพสู่กลอนสุภาพ ๓๐๓
๔.๒ ความสำคัญของผู้สร้าง ตัวบทและผู้เสพ ๓๑๑
๑) ผู้สร้าง : การเดินตามรอยครู ๓๑๑
๒) ตัวบท : การเพ่งเล็งธรรมชาติของภาษา ๓๑๕
๓) ผู้เสพ : ความมีปัญญาเสมอผู้สร้าง ๓๓๑

สารบัญ (ต่อ)

บทที่

๕. กฤตยาการแห่งกล : หัวใจการสร้างขนบวรรณศิลป์ในวรรณคดีไทย ๓๓๘
๕.๑ กลแห่งเสียง ๓๓๙
๑) การเล่นจังหวะเสียง ๓๔๐
๒) การเล่นเสียงสัมผัสใน..... ๓๔๖
๕.๒ กลแห่งศัพท์ ๓๖๙
๑) การสรรคำ ๓๗๐
๒) การเล่นคำ ๓๘๒
๕.๓ กลแห่งบท ๓๙๐
๑) การใช้โวหาร ๓๙๐
๒) การลำดับเนื้อความ ๔๐๙
๖.บทสรุปและข้อเสนอแนะ ๔๑๙
รายการอ้างอิง ๔๒๒
ประวัติผู้เขียน ๔๒๘

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญตาราง

		หน้า
ตารางที่ ๑	แสดงระบบของการซ้ำเสียงสระในกลบท	๒๔๗
ตารางที่ ๒	แสดงระบบของการซ้ำเสียงพยัญชนะในกลบท	๒๔๙
ตารางที่ ๓	แสดงระบบการซ้ำคำในกลบท	๒๕๑
ตารางที่ ๔	เทียบชื่อสูตรสัมผัสในของหลวงธรรมาภิมณฑ์	๒๘๓
ตารางที่ ๕	เทียบคำประพันธ์ในกาพยสารวิลาสินีและกาพยคันฉะ กับคำประพันธ์ของไทย	๒๙๑
ตารางที่ ๖	โวหารกลุ่มแสดงความสัมพันธ์ของวัตถุสองสิ่ง	๓๙๑
ตารางที่ ๗	แสดงโครงสร้างการเดินความในกาพย์ห่อโคลงนิราศ ธารโศก	๔๑๕

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๑
บทนำ

ความเป็นมาของปัญหา

การศึกษาขนบทางวรรณศิลป์มักปรากฏเป็นเพียงหัวข้อย่อยในตำราวรรณคดีศึกษา และวรรณคดีวิจารณ์โดยทั่วไป และมีความเข้าใจค่อนข้างจำกัดแต่เพียงว่าขนบทางวรรณศิลป์เป็นธรรมเนียมนิยมในการแต่ง หมายถึงแบบแผนและวิธีการบางประการในการแต่งวรรณคดีที่เป็นที่ยอมรับและทำตามกันมา โดยเฉพาะในวรรณคดีรุ่นเก่าของไทยจะมีปรากฏการแต่งตามแบบแผนธรรมเนียมนิยมเป็นอันมาก (กุหลาบ มัลลิกะมาส ๒๕๓๘ : ๖๖)

นอกจากนี้ ในการศึกษาวรรณคดีในแง่วรรณศิลป์ที่ผ่านมา มีลักษณะที่มุ่งศึกษาวรรณคดีเฉพาะเล่ม หรือเฉพาะบุคคล ซึ่งแม้จะฉายให้เห็นลักษณะดีเด่นของผลงานนั้น ๆ อย่างละเอียด แต่ในบางครั้ง เมื่อผู้ศึกษามิได้วิเคราะห์เชื่อมโยงกับวรรณคดีรุ่นก่อนหน้านี้ ก็อาจทำให้ผลการวิเคราะห์นั้นคลาดเคลื่อนไปจากข้อเท็จจริง ดังเช่นข้อความต่อไปนี้

> “เจ้าฟ้าธรรมธิเบศรทรงใช้สัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะต่างจากกวีในสมัยโบราณ คือทรงยึดเอาตำแหน่งสัมผัสสระในกาพย์และโคลงซึ่งปรากฏในงานของพระศรีมโหสถเป็นแบบ และทรงเพิ่มเติมสัมผัสแบบของพระองค์เองลงบ้าง สัมผัสที่พระศรีมโหสถใช้ในกาพย์ห่อโคลงบรรยายชีวิตชาวกรุงศรีอยุธยานั้น มีการเพิ่มสัมผัสสระเข้ากลางวรรคแต่ละวรรค คือวรรคหน้าทั้งบาทเอกและบาทโท มีสัมผัสอยู่ระหว่างคำที่ ๒ กับ ๓ และวรรคหลังทั้งบาทเอกและบาทโทมีสัมผัสสระระหว่างคำที่ ๓ กับ ๔ ส่วนระหว่างวรรคหน้ากับวรรคหลังบาทโทนั้น คำสุดท้ายวรรคหน้าส่งสัมผัสมายังคำที่ ๒ วรรคหลังในบาทโท ซึ่งลักษณะนี้เจ้าฟ้าธรรมธิเบศรทรงดัดแปลงต่างไป”
>
> (นิตยา ตันทโอภาส ๒๕๒๐ : ๕๑)

> “โคลง ๒๒๓ บท (ในกาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง) มีความไพเราะเพราะมีสัมผัสพยัญชนะเด่น ปรากฏระหว่างคำแรกและคำหลังของวรรคหลัง เช่น

ตะพาบน้ำคลานขึ้นไข่ ตีนตะกาย
ฝังไข่ในหาดชาย กลบเกลี้ยง
ตริวคราวขนุม่านลาย ตระเต่า
ดำผุดคล้ายว่ายเลี้ยว ก่ายกลุ่มหนาตัว

ลักษณะสัมผัสเช่นนี้เพิ่งปรากฏในพระนิพนธ์ประเภทโคลง ซึ่งกวีโบราณสมัยก่อนเจ้าฟ้าธรรมธิเบศรไม่สู้มีลักษณะดังกล่าว แต่กลับไปปรากฏในโคลงของกวีรุ่นหลัง ๆ เช่นในตะเลงพ่าย พระนิพนธ์พระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส”

(นิตยา ตันทโอภาส เรื่องเดิม : ๕๑)

การลงความเห็นว่าลักษณะเด่นของการใช้สัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะในพระนิพนธ์เจ้าฟ้าธรรมธิเบศรต่างจากกวีในสมัยโบราณ หรือมิเคยปรากฏใช้ในผลงานของกวีโบราณมาก่อนหน้านี้เลย เป็นทรรศนะที่ขาดความตระหนักถึงสายธารแห่งภูมิปัญญาทางวรรณศิลป์อันสั่งสมมาช้านานในสังคมไทย

ขนบทางวรรณศิลป์คงมิใช่เป็นเพียงแบบแผนที่กวีนิยมปฏิบัติตามกันมา โดยปราศจากจุดมุ่งหมายหรือเป็นประดิษฐกรรมอันปราศจากรากฐานแต่ถือเป็น “แก่น” ของการสร้างสรรค์วรรณคดีไทย ซึ่งเกิดจากการสร้างสม กล่อมเกลา และสืบทอดผ่านตัวบทวรรณคดีในแต่ละสมัย

ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า วรรณคดีแบบฉบับของไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งได้ผ่านกระบวนการสร้างและเสพในบริบทวัฒนธรรมของยุคสมัย จึงมีฐานะเป็นแม่แบบหรือตำราการประพันธ์ ที่กวีในยุคต่อมาได้เรียนรู้แนวทางและกลวิธีการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ในเชิงปฏิบัติ และได้กลั่นกรอง ปรับปรุง ตลอดจนประมวล สังเคราะห์หลักและกฎเกณฑ์การประพันธ์ขึ้นเป็นตำราประพันธศาสตร์เล่มต่างๆ

ตำราประพันธศาสตร์ที่มีอยู่หลายเล่มในประวัติวรรณคดีไทย เช่น กาพยสารวิลาสินี จินดามณี เป็นต้นนั้น นักวรรณคดีอาจเพ่งเล็งในฐานะตำราแบบแผนคำประพันธ์ โดยแยกจากการศึกษาตัวบทวรรณคดี ซึ่งเป็นแนวทางการศึกษาที่ไม่เอื้อต่อความเข้าใจ “แก่น” หรือหัวใจของการสร้างสรรค์วรรณคดีไทย

ผู้วิจัยเห็นว่าตำราประพันธศาสตร์เหล่านี้มีความสัมพันธ์กับกระบวนการสร้างและสืบทอดขนบทางวรรณศิลป์ของไทยอย่างยิ่ง เพราะว่าการที่ตำราเหล่านี้มุ่งแสดงแบบแผนคำประพันธ์ และตัวอย่างบทประพันธ์ที่คัดจากตัวบทวรรณคดีโบราณ รวมทั้งแจกแจงเรื่องลักษณะคุณและโทษของการประพันธ์นั้น ย่อมแสดงว่าตำราประพันธศาสตร์เกิดขึ้นจากการประมวลเอาความรู้และประสบการณ์การประพันธ์ในแต่ละยุค เป็นประจักษ์พยานของการสร้างสมขนบทางวรรณศิลป์ของไทย อันได้แก่รูปแบบ แบบแผนฉันทลักษณ์ กลวิธีการประพันธ์ การสร้างอลังการที่ปรากฏในงานประพันธ์อันมีชื่อเสียงมาก่อนหน้านี้ ในทางกลับกัน ตำราประพันธศาสตร์ยังเป็นคู่มือของการสร้างงานและเป็นแนวทางการประเมินค่าสำหรับกวีในยุคต่อมาอีกด้วย ดังนั้น จึงน่าสนใจว่าตำราประพันธศาสตร์เหล่านี้มีส่วนในการสร้างและสืบทอดขนบทางวรรณศิลป์ของไทยอย่างไร และ “แก่น” ของการสร้างสรรค์ขนบทางวรรณศิลป์ที่แท้คืออะไร

ที่ผ่านมา นักวรรณคดีไทยหลายท่านได้ศึกษาลักษณะเด่นทางวรรณศิลป์ของวรรณคดีสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมาแล้ว แต่ส่วนใหญ่เป็นการศึกษาวรรณคดีเฉพาะเล่ม เช่น ความงามในทวาทศมาส ของดวงมน ปริปุณณะ (๒๕๑๖) การศึกษาวิเคราะห์เสือโคคำฉันท์ของอมรศรัณย์ วาสิกศิริ (๒๕๒๙) พระนิพนธ์ประเภทคำหลวงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศรของอรอนงค์ พัดพาดี (๒๕๒๑) ลักษณะเด่นของกาพย์ห่อโคลงและกาพย์เห่เรือ เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ของนิตยา ตัณฑโอภาส (๒๕๒๐) การศึกษาเชิงวิเคราะห์ลิลิตเพชรมงกุฎ ของวารี ตัณฑุลากร (๒๕๒๐) การศึกษาลิลิตตะเลงพ่ายในแนวสุนทรียศาสตร์ ของชลดา ศิริวิทยเจริญ (๒๕๑๙) เป็นต้น หรือเป็นการศึกษาลักษณะร่วมทางลีลาการใช้ถ้อยคำและสำนวนของวรรณคดีสมัยอยุธยาได้แก่ วัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ในสมัยอยุธยาตอนต้น ของชลธิรา สัตยาวัฒนา (๒๕๒๔) ลักษณะร่วมบางประการในวรรณคดีอยุธยาตอนต้น ของชลดา เรืองรักษ์ลิขิต (๒๕๓๘) และการซ้ำคำในวรรณคดีอยุธยา ของนววรรณ พันธุเมธา (๒๕๓๘)

ส่วน คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ของ ดวงมน จิตร์จำนงค์ (๒๕๓๓) แม้จะได้ศึกษากระบวนการสร้างและเสพและสืบทอดขนบทางวรรณคดีจากสมัยอยุธยาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นก็ตาม แต่งานวิจัยเล่มดังกล่าวมุ่งเน้นเสนอภาพรวมของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น และอภิปรายถึงมโนทัศน์ในประเด็นต่างๆ เช่น มโนทัศน์เกี่ยวกับ "การเล่น" เป็นต้น ของกระบวนการสร้างและเสพวรรณคดีสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ในส่วนของตำราประพันธศาสตร์ไทย มีผู้ศึกษาตำราบางเล่มอย่างละเอียดมาแล้ว เช่น กุสุมา รักษมณี และลัลลนา ศิริเจริญ ได้ศึกษาอลังการศาสตร์และพระคัมภีร์สุโพธาลังการ ในงานวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์วรรณคดีไทยตามทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต (๒๕๓๗) และ อลังการในมหาชาติคำหลวง (๒๕๒๕) ตามลำดับ ประคอง นิมมานเหมินท์ ศึกษากาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะ เพื่อชี้ให้เห็นความเป็นมาของตำราสองเล่มนี้ ไว้ในบทความเรื่อง “กาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะ : ตำราฉันทลักษณ์ไทยที่เขียนเป็นภาษาบาลี” (๒๕๓๔) ญาดา อรุณเวช ได้ศึกษาคัมภีร์วุตโตทัยและตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติในงานวิจัยเรื่องพัฒนาการของฉันท์ในวรรณกรรมคำฉันท์ (๒๕๓๙) นอกจากนี้ มีผู้สำรวจตำราเพื่อชี้ให้เห็นภาพรวมของเนื้อหาและความสำคัญ ได้แก่ ตรีศิลป์ บุญขจร ในงานวิจัยเรื่อง พัฒนาการการศึกษาค้นคว้าและวิจัยวรรณคดีไทย (๒๕๓๐) และชลดา เรืองรักษ์ลิขิต ใน ทอไหมในสายน้ำ : ๒๐๐ ปีวรรณคดีวิจารณ์ไทย (๒๕๓๒)

แต่ยังไม่มีผู้ใดวิเคราะห์เนื้อหาของตำราประพันธศาสตร์ไทยแต่ละเล่ม เพื่อสังเคราะห์ให้เห็นแนวคิดความงามทางวรรณศิลป์ อันมีความสัมพันธ์ต่อกระบวนการสร้างขนบนิยมในวรรณคดีไทย ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาตำราประพันธศาสตร์ที่แพร่หลายในประวัติวรรณคดีไทย เพื่อเชื่อมโยงสู่กระบวนการสร้างและสืบทอดขนบทางวรรณศิลป์ อันจะช่วยฉายให้เห็นแก่นและรากของวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ของวรรณคดีไทย

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

๑.เพื่อวิเคราะห์ลักษณะร่วมของตำราประพันธศาสตร์ไทยที่มีความสัมพันธ์กับกระบวนการสร้างและสืบทอดขนบทางวรรณศิลป์ของไทย

๒.เพื่อศึกษาแนวคิดในการสร้างขนบทางวรรณศิลป์ในวรรณคดีแบบฉบับของไทยจากสมัยอยุธยาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

สมมุติฐานในการวิจัย

ตำราประพันธศาสตร์ไทยมีความสัมพันธ์กับกระบวนการสร้างและสืบทอดขนบ และแสดงให้เห็นแนวคิดในเรื่องความงามทางวรรณศิลป์ อันเป็นแก่นของการสร้างสรรค์วรรณคดีไทย

วิธีดำเนินการวิจัย

๑. ศึกษาเนื้อหาของตำราประพันธศาสตร์ไทย
๒. รวบรวมข้อมูลด้านขนบทางวรรณศิลป์จากวรรณคดีแบบฉบับของไทย
๓. ตีความ วิเคราะห์ วิจารณ์ข้อมูล
๔. สรุปผลการวิจัย

ขอบเขตการวิจัย

๑.ตำราประพันธศาสตร์ไทยในงานวิจัยนี้หมายถึงหนังสือที่ว่าด้วยแบบแผนการประพันธ์ปรากฏทั้งในรูปแบบของการประมวล การกำหนดกฎเกณฑ์และหลักการประพันธ์ต่าง ๆ ขึ้น และการแปลจากตำราประพันธศาสตร์ของอินเดีย

เนื่องจากตำราประพันธศาสตร์ในขอบเขตความหมายดังกล่าวมีมากมายหลายเล่ม บางเล่มอาจไม่ปรากฏต้นฉบับ หรือไม่ได้เผยแพร่อย่างกว้างขวาง ผู้วิจัยจึงเลือกวิเคราะห์ตำราเล่มที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันอย่างดี และเชื่อว่ามีความสัมพันธ์ต่อกระบวนการสร้างและสืบทอดขนบทางวรรณศิลป์ของไทย มีจำนวน ๑๐ เล่ม แบ่งเป็น ๒ กลุ่มคือ

ก. ตำราประพันธศาสตร์ของอินเดีย คือตำราประพันธศาสตร์ที่แปลจากคัมภีร์ของอินเดียมีทั้งประเภททฤษฎีทางอลังการ และประเภททฤษฎีทางฉันทลักษณ์ ได้แก่

๑. พระคัมภีร์สุโพธาลังการ ฉบับแย้ม ประพัฒน์ทอง แปล
๒.อลังการศาสตร์ ฉบับ ป.ส. ศาสตรี แปล
๓. คัมภีร์วุตโตทัย

ข. ตำราประพันธศาสตร์ของไทย คือตำราประพันธศาสตร์ที่กวี นักวรรณคดี นักอักษรศาสตร์ของไทยเขียนขึ้น มีทั้งประเภททฤษฎีทางฉันทลักษณ์ และประเภทปฏิบัติ ได้แก่

๑. กาพยสารวิลาสีนี
๒. กาพยคันถะ
๓. จินดามณี ฉบับพระโหราธิบดี
๔. ประชุมลำนำ ของหลวงธรรมาภิมณฑ์
๕. ตำราฉันทลักษณ์ ของพระยาอุปกิตศิลปสาร

๖. กลบทศิริวิบุลกิตติ์ ของหลวงศรีปรีชา (เซ่ง)

๗.ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส

๒. วรรณคดีสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่นำมาศึกษา เน้นเฉพาะวรรณคดีเล่มสำคัญบางเล่มที่ได้รับการยกย่องว่ามีความไพเราะ โดดเด่นทางวรรณศิลป์ และเป็น "วรรณคดีแบบฉบับ" คือเป็นแบบแผนแก่วรรณคดีที่ตามมาในยุคหลัง ได้แก่

<u>วรรณคดีสมัยอยุธยา</u>

๑. มหาชาติคำหลวง

๒. ลิลิตยวนพ่าย

๓. ลิลิตพระลอ

๔. โคลงทวาทศมาส

๕. กำสรวลโคลงดั้น

๖. สมุทรโฆษคำฉันท์

๗. นันโทปนันทสูตรคำหลวง

๘. กาพย์เห่เรือ เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร

๙. กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก

๑๐. กาพย์ห่อโคลงนิราศประพาสธารทองแดง

<u>วรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น</u>

๑. นิราศนรินทร์

๒. นิราศภูเขาทอง

๓. อิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

๔. กาพย์เห่ชมเครื่องคาวหวาน

๕. เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน

๖. กากีคำกลอน

๗. ลิลิตตะเลงพ่าย

๘. สมุทรโฆษคำฉันท์ ตอนปลาย

๙. ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

งานวิจัยนี้จะสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับตำราประพันธศาสตร์ของไทยในแง่พันธกิจและแนวคิด อันมีความสัมพันธ์กับกระบวนการสร้างและสืบทอดขนบทางวรรณศิลป์ และทำให้ประจักษ์ถึง แก่นและรากของการรังสรรค์วรรณคดีไทย

นอกจากนี้ ในการสังเคราะห์แนวคิดการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ จะเป็นแนวทางในการศึกษาขนบทางวรรณศิลป์ของไทยในมิติที่เชื่อมโยงกับกระบวนการสร้างและเสพวรรณคดีไทยในบริบทของสังคมแต่ละยุคสมัย และเป็นอุปการะแก่นักศึกษาวรรณคดีไทยในรุ่นหลังที่จะนำไปศึกษาวิเคราะห์วิจารณ์วรรณคดีไทย ด้วยมุมมองของทฤษฎีวรรณคดีวิจารณ์ตะวันออกให้งอกงามต่อไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๒
ตำราประพันธศาสตร์ของอินเดีย : เนื้อหาและสาระสำคัญ

ตำราประพันธศาสตร์ของอินเดียในที่นี้ ผู้วิจัยจำกัดขอบเขตเฉพาะตำราที่มีการแปลและแปลงจากภาษาบาลีและสันสกฤตเป็นภาษาไทย ได้แก่ พระคัมภีร์สุโพธาลังการ ฉบับแย้ม ประพัฒน์ทอง แปล อลังการศาสตร์ ฉบับวาคภฏ ป.ส.ศาสตรี เป็นผู้แปล และคัมภีร์วุตโตทัย

อนึ่งเมื่อพิจารณาประวัติวรรณคดีสันสกฤต คัมภีร์นาฏยศาสตร์ของภรตมุนี ถือเป็นตำราฉบับแรกที่กล่าวถึงทฤษฎีวรรณคดี ทั้งในเรื่องรสและอลังการ เป็นต้นแบบของตำราอลังการศาสตร์อีกหลายฉบับของอินเดียในยุคหลัง แสง มนวิทูร ได้แปลคัมภีร์นาฏยศาสตร์เป็นฉบับภาษาไทย กรมศิลปากรเป็นผู้จัดพิมพ์เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๑๑ แต่เนื่องจากแสง มนวิทูรแปลคัมภีร์เล่มนี้ไว้เพียง ๗ อัธยายหรือ ๗ ตอน ทั้ง ๆ ที่คัมภีร์นาฏยศาสตร์มีจำนวนอัธยายถึง ๓๐ กว่าอัธยาย เนื้อหาใน ๗ ตอนแรกที่แปลมามีเนื้อหาที่ยากับการฟ้อนรำและรสทั้งแท้ของการแสดงเป็นสำคัญ ประกอบกับขอบเขตของงานวิจัยนี้มุ่งศึกษาแนวคิดเรื่องอลังการที่ปรากฏในคัมภีร์ซึ่งเชื่อว่าน่าจะมีความสัมพันธ์กับ การประพันธ์ของไทย มิได้มุ่งศึกษาความเป็นมาหรือสายธารของตำราประพันธศาสตร์ของอินเดีย ดังนั้น ผู้วิจัยจึงมิได้นำคัมภีร์นาฏยศาสตร์มาวิเคราะห์ด้วย

ตำราประพันธศาสตร์ของอินเดียที่เชื่อว่ามีความสัมพันธ์กับการประพันธ์ของไทย คือคัมภีร์วุตโตทัย เพราะมีการกล่าวอ้างเป็นหลักฐานชัดเจนในตำราประพันธศาสตร์ของไทย มิจินดามณี เล่ม ๑ เป็นต้น พระคัมภีร์สุโพธาลังการ แม้จะไม่มีหลักฐานแน่ชัดว่ากวีไทยได้ศึกษาตำราเล่มนี้หรือไม่ แต่จากการศึกษาตำราประพันธศาสตร์ของไทย เช่น จินดามณี กลบทศิริวิบุลกิตติ์ ประชุมลำนำ ตำราฉันทลักษณ์ และจากการวิเคราะห์การใช้โวหารในวรรณคดีแบบฉบับของไทย ทำให้เชื่อว่าตำราเล่มนี้น่าจะมีความสัมพันธ์กับการประพันธ์ของไทยอยู่ไม่น้อย ส่วนอลังการศาสตร์ ฉบับวาคภฏ ที่ ป.ส. ศาสตรีเป็นผู้แปลนั้นอาจจะไม่มีความสัมพันธ์โดยตรงกับการประพันธ์ของไทย แต่เป็นประจักษ์พยานของความพยายามในการศึกษาวรรณคดีสันสกฤตในยุคสมัยหนึ่ง คือในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เพื่อสืบรากเหง้าของกวีนิพนธ์ไทย ผู้วิจัยจึงเลือกศึกษาอลังการศาสตร์ ฉบับวาคภฏนี้ด้วย ในฐานะที่เป็นตำราว่าด้วยอลังการ เพื่อเทียบเคียงกับพระคัมภีร์สุโพธาลังการ

ในบทที่ ๒ นี้ ได้วิเคราะห์ตำราประพันธศาสตร์ของอินเดีย ๓ เล่ม เรียงลำดับดังนี้

๑) พระคัมภีร์สุโพธาลังการ

๒) อลังการศาสตร์

๓) คัมภีร์วุตโตทัย

๑) พระคัมภีร์สุโพธาลังการ

ตำราประพันธศาสตร์บาลีที่ได้รับการกล่าวอ้างว่ามีอิทธิพลต่อการประพันธ์ของกวีไทยโบราณ มี ๒ เล่มด้วยกันคือ คัมภีร์วุตโตทัย และ คัมภีร์สุโพธาลังการ คัมภีร์ทั้งสองเล่มนี้รจนาโดยสังฆรักขิตมหาสามี แห่งวัดเสลันตาราม เมืองปุลัตถิปุระ หรือโปโลนารุวะ ในสมัยพระเจ้าปรักกรมพาหุที่ ๑ [คริสต์ศตวรรษที่ ๑๒] (กุสุมา รักษมณี ๒๕๓๐ : ๗๘)

คัมภีร์วุตโตทัย เป็นตำราว่าด้วยการแต่งฉันท์ภาษาบาลี จินดามณี ตำราเรียนเล่มแรกของไทยได้กล่าวอ้างถึงคัมภีร์วุตโตทัยในฐานะที่เป็นต้นแบบของหลักการประพันธ์ ส่วนพระคัมภีร์สุโพธาลังการเป็นตำราเกี่ยวกับความงามของการประพันธ์ แม้ว่าในจินดามณี ไม่ปรากฏการกล่าวอ้างถึงชื่อคัมภีร์เล่มนี้ แต่เชื่อว่าพระคัมภีร์สุโพธาลังการ คงจะมีอิทธิพลต่อการประพันธ์ของกวีไทยไม่มากก็น้อย โดยใช้เป็นคู่มือสำหรับกวีให้รู้จักแต่งเติมเสริมให้ผลงานของตนมีคุณค่าและงดงามยิ่งขึ้น

นักวิชาการวรรณคดีไทยหลายท่านได้แสดงความเห็นต่อพระคัมภีร์สุโพธาลังการ ดังนี้

ชลธิรา สัตยาวัฒนา มีความเห็นว่า "การที่กวีในสมัยอยุธยาตอนต้นสามารถสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ให้ประกอบด้วยวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์อย่างน่าสนใจ จะต้องมีแบบอย่างหรือมีคู่มือการประพันธ์เป็นแนวทางชี้นำอย่างแน่นอน เข้าใจว่าคู่มือการแต่งคำประพันธ์นั้นอาจเป็นคัมภีร์สุโพธาลังการ ซึ่งเป็นตำราชี้แนะการแต่งกาพย์ภาษาบาลี" (อ้างใน กุสุมา รักษมณี ๒๕๓๐ : ๘๐)

สุภาพรรณ ณ บางช้าง ได้เสนอว่า "ความคิดที่ว่ากวีไทยบางท่านได้เรียนรู้คัมภีร์สุโพธาลังการและได้นำหลักการบางอย่างมาใช้ในการเขียนวรรณคดี หรือความคิดที่เกี่ยวกับเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างลักษณะวรรณคดีไทยกับหลักการในคัมภีร์สุโพธาลังการเป็นเรื่องที่น่าสนใจ ควรแก่การศึกษาเปรียบเทียบ" (สุภาพรรณ ณ บางช้าง ๒๕๑๖ : ๔๔๕)

แย้ม ประพัฒน์ทอง ผู้แปลพระคัมภีร์นี้สู่พากย์ไทย ได้กล่าวไว้ในคัณฐาธิบาย ว่า "พระคัมภีร์นี้ในยุคก่อนได้ใช้เป็นหลักสูตรของการศึกษาพระปริยัติธรรมชั้นสูง ต้องศึกษาอย่างแตกฉานทีเดียว หนังสือที่แต่งในยุคก่อนๆ ที่ได้รับความยกย่องนับถืออยู่ แม้ในปัจจุบันที่ถึงกับยกย่องเทอดทูนว่าเป็น "ครู" ในยุคนี้ทุกเรื่อง มีเค้าให้เห็นว่าท่านผู้แต่งหรือท่าน ผู้ประพันธ์นั้นๆ ได้อาศัยหลักและวิธีในพระคัมภีร์นี้" (สุโพธาลังการ : ๖) นอกจากนี้ ท่านยังได้ให้สัมภาษณ์ย้ำให้เห็นความสำคัญของตำราเล่มนี้ ว่า "ในราว ๆ พ.ศ. ๑๖๐๐ สมัยพระเจ้าสรรพสิทธิครองราชสมบัติเมืองหริภุญไชย พระองค์ได้ทรงนับถือพระพุทธศาสนาที่ใช้ภาษาบาลี พระองค์ทรงเป็นองค์อัครศาสนูปถัมภก และได้ทรงพระผนวชในพระพุทธศาสนา ตามที่ปรากฏในจารึกวัดคอน หรือวัดกู่ขุด จังหวัดลำพูน ลักษณะภาษาบาลีในจารึกนั้นประพันธ์เรื่องของพระเจ้าสรรพสิทธิเป็นบทวรรณคดีที่ประพันธ์ขึ้นโดยมิได้คัดลอกมาจากคัมภีร์ใด ๆ แสดงว่าการเรียนรู้ภาษาบาลีในสมัยนั้นเจริญรุ่งเรืองมาก ท่านผู้ศึกษาในสมัยนั้นมีความรู้อย่างเชี่ยวชาญถึงขั้นสามารถประพันธ์เรื่องเป็นฉันท์ในภาษาบาลีได้ จากหลักฐานนี้อาจจะเป็นข้อยืนยันได้ว่าพระคัมภีร์สุโพธาลังการภาษาบาลีของพระมหาสามีสัมฆรักขิต ซึ่งได้รจนาจากตำราอลังการศาสตร์ของสันสกฤต จะได้เป็นที่รู้จัก แพร่หลายอยู่ในหมู่ผู้ศึกษาภาษาบาลีแล้วก็ได้" (อ้างใน ลัดดนา ศิริเจริญ ๒๕๒๕ : ๒๘๔)

ในงานวิจัยเรื่อง การศึกษาเชิงวิเคราะห์คำประพันธ์ประเภทฉันท์สมัยอยุธยา มารศรี สุภวิไล (๒๕๒๙ : ๕๕) ได้ยืนยันถึงความแพร่หลายของพระคัมภีร์สุโพธาลังการว่า "เป็นที่นิยมกันอย่างกว้างขวาง มีผู้นำไปใช้อ้างอิง ประกอบผลงานของฉบกันมาก รวมทั้งมีการนำไปแปลเป็นฉบับต่างๆ นอกไปจากภาษาบาลี มีทั้งฉบับสิงหล และฉบับลังกา และแพร่หลายไปสู่ชนชาติต่างๆ ในเอเชียด้วย สำหรับไทยนั้น มีฉบับบาลีเป็นหนังสือลานที่เรียกว่าฉบับทองน้อย และยังมีผู้คัดลอกเป็นฉบับอื่น ๆ อีก" และแสดงความเห็นว่า พระคัมภีร์นี้มีความสัมพันธ์กับการประพันธ์ของไทย ดังนี้ "แม้จะปรากฏอย่างชัดเจนว่า คัมภีร์วุตโตทัยมีอิทธิพลต่อการแต่งจินดามณี เล่ม ๑ คือใช้ประกอบการแต่งตำราเล่มนี้ทุกขั้นตอน ตั้งแต่บทไวยากรณ์ไปจนถึงบทว่าด้วยการแต่งคำประพันธ์ต่าง ๆ แทบทุกชนิด และเน้นหนักที่การแต่งฉันท์มากที่สุดก็ตาม มิได้หมายความว่าพระโหราธิบดียึดเอาเฉพาะคัมภีร์วุตโตทัยเป็นแบบอย่างในการแต่งจินดามณีเท่านั้น ยังปรากฏว่ามีตำราอื่น ๆ ประกอบเป็นหลักอยู่ด้วย เพราะในตอนที่เป็นฉันท์นั้น ปรากฏชื่อฉันท์บางชื่อแตกต่างออกไปจากชื่อที่กล่าวไว้ในวุตโตทัยก็มี แสดงว่าพระโหราธิบดีได้นำแบบฉันท์เหล่านั้นมาจากคัมภีร์ฉันท์อื่น ๆ ด้วย เช่นสุโพธาลังการเป็นต้น" (เรื่องเดิม ๒๕๒๙ : ๖๕)

ในเรื่องอิทธิพลที่มีต่อหลักการประพันธ์ของกวีไทยโบราณนี้ กุสุมา รักษมณี ได้แสดงความเห็นเพิ่มเติมว่า "กวีไทยคงรับเพียงหลักการกว้างๆ มาใช้ในการประพันธ์วรรณคดีไทยเท่านั้น เช่น การใช้คำให้ตรงความหมาย การใช้คำถูกกาลเทศะ ฯลฯ ซึ่งเป็นคุณสมบัติทั่วไปของการแต่ง คำประพันธ์อยู่แล้ว กวีไทยคงไม่ได้ยึดหลักคุณโทษตามตำราสุโพธาลังการอย่างเคร่งครัด เพราะลักษณะของ ภาษาไทยนั้นต่างกับภาษาบาลีตามที่แสดงไว้ในตำรา" (กุสุมา รักษมณี ๒๕๓๐ : ๘๘)

กระนั้นก็ตาม น่าสนใจว่า ในฐานะตำราประพันธศาสตร์ที่ได้รับการกล่าวอ้างว่ามีอิทธิพลต่อหลักการประพันธ์ของไทยนั้น พระคัมภีร์สุโพธาลังการได้สะท้อนให้เห็นถึงความงามเชิงวรรณศิลป์ประการใด และแสดงหลักและวิธีการประการใดที่จะเข้าถึงความงามเชิงวรรณศิลป์ ซึ่งน่าจะมีความสัมพันธ์กับกระบวนการสร้างรสนิยมทางวรรณศิลป์ไทยในสมัยอยุธยาไม่มากก็น้อย

พระสังฆรักขิตะได้ประพันธ์พระคัมภีร์สุโพธาลังการไว้เป็นคาถาบาลี ๓๖๘ คาถา เนื้อหามี ๕ ปริจเฉทคือ

๑. **โทสาวโพธะ** กล่าวถึงลักษณะที่เป็นโทษในการประพันธ์

๒. **โทสปริหาราวโพธะ** กล่าวถึงกล่าวถึงการแก้ไขลักษณะโทษต่างๆ

๓. **คุณาโพธะ** กล่าวถึงลักษณะที่เป็นคุณในการประพันธ์

๔. **อัตถาลังการาวโพธะ** กล่าวถึงอลังการทางความหมาย

๕. **ภาวรสาวโพธะ** กล่าวถึงรสในวรรณคดี

ในปริจเฉทที่ ๑ เริ่มด้วยการจำแนกประเภทของการประพันธ์ (พันธะ) เป็น ๓ ประเภท คือ

๑.**ปัชชะ** ได้แก่ คาถา คือร้อยกรอง

๒.**คัชชะ** ได้แก่ จุณณิยบท คือ ความเรียง (**หรือร้อย**แก้วโบราณ)

๓.**วิมิสะ** ได้แก่ ผสม คือทั้งสองอย่างผสมกัน

ปัชชะหรือร้อยกรองยังแบ่งเป็น ๔ ประเภทด้วยกันคือ

๑.**มุตตกะ** คือบทร้อยกรองที่จบความในคาถาเดียว หรือเพียง ๔ บาท หมายความว่า เดี่ยว

๒.**กุลกะ** คือบทร้อยกรองที่ไม่จบความเพียงคาถาเดียว**ต้อง**มีหลายคาถา แต่มีกิริยาและเรื่องราวเป็นอันเดียวกัน หมายความว่า เครือ

๓.**โกสกะ** คือบทร้อยกรองที่มีกระบวนพรรณนาต่างๆ คลุกเคล้ากันไป แต่คงมีกระแสความเป็นอันเดียวกัน หมายความว่า ฝัก

๔.สังฆาตะ คือบทร้อยกรองที่อาศัยภูมิแห่งการพรรณนาร่วมกันแต่งเป็นเรื่องใหญ่ ชื่อในเรื่องและระยะกาลของเรื่องเป็นต้นเนื่องกันไป มีกิริยาแยกออกไปต่างๆ เมื่อรวมความเข้าทั้งหมดแล้วเป็นเรื่องเดียวกัน หมายความว่า พวง

บทร้อยกรองที่แต่งอย่างมุตตกะ ถือเป็นอนิพนธ์ ส่วน กุลกะ โกสกะ และสังฆาตะ เป็น นิพนธ์

๑.โทษในการประพันธ์

เมื่อจำแนกประเภทของการประพันธ์แล้ว จึงได้แจกแจงลักษณะที่เป็นโทษของการประพันธ์ โดยชี้ให้เห็นว่า แม้อลังการคือการแต่งให้งดงามดุจการตกแต่งประดับประดาด้วยอาภรณ์นั้น จะเป็นเหตุสำคัญทำให้งานประพันธ์มีคุณค่าก็ตาม แต่พื้นฐานสำคัญที่สุดคือความเข้าใจในการประพันธ์ว่างานประพันธ์ที่มีคุณค่าต้องปราศจาก "โทษ" หรือข้อที่ไม่พึงประสงค์ เพราะว่า "พันธะอันประกอบด้วยอลังการอันเป็นคุณแล้ว เผ้าว่ายังเจือปนด้วยโทษ ก็ยังไม่สมควรที่วิญญูชนจะพึงสรรเสริญเหมือนหญิงสาวนั้นประดับด้วยอลังการอันเหมาะสมแล้ว แต่ยังมีข้อที่น่ารังเกียจอยู่ ก็ยังไม่น่าชมเชยเช่นเดียวกัน" (สุโพธาลังการ : ๑๕) ลักษณะที่เป็นโทษในการประพันธ์พิจารณาตั้งแต่ระดับคำ ข้อความไปจนถึงเนื้อความ ดังนี้

๑) โทษของบท คือข้อด้อยในการใช้คำ

๒) โทษของพากย์ คือข้อด้อยในการใช้ข้อความ

๓) โทษของพากยัตถะ คือข้อด้อยในการแสดงเนื้อความ

๑) โทษของบท คือข้อด้อยในการใช้คำ

๑.<u>วิรุทธัตถันตรบท</u> คือการใช้คำที่มีความอื่นแย้งได้

หมายความว่า ผู้ประพันธ์ใช้คำที่สื่อความไม่ตรงจุดประสงค์ของตน เมื่อพูดออกไปแล้ว ผู้ฟังหรือผู้อ่านเข้าใจไปอีกทางหนึ่ง เช่น

อธิปุเปเต ยถา เมโฆ วิสโท สุขเย ชนึ

ฝนให้พิษ ทำคนให้เป็นสุข

(สุโพธาลังการ : ๑๘)

คาถานี้ต้องการจะพูดว่าฝนทำคนให้เป็นสุข แต่คำว่า "วิสโท" แปลว่าหลั่งไหล ความหมายหนึ่ง และแปลว่า เป็นพิษ อีกความหมายหนึ่ง ดังนั้นผู้ฟังจะแปลว่าฝนให้พิษ ทำคนให้เป็นสุข ก็ย่อมได้ แต่จะได้เนื้อความขัดแย้งกัน

หรืออาจมีเนื้อความแย้งในแง่ข้อเท็จจริงก็ได้ เช่น ประโยคว่า "พระพุทธองค์ทรงชนะมารด้วยพระทศพลญาณ" คำว่า "พระทศพลญาณ" มีความอื่นแย้งได้ คือในตอนที่ทรงผจญกับพญามารนั้น สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้ายังไม่ได้บรรลุพระโพธิญาณ ดังนั้น ยังไม่มี "ทศพลญาณ" ปราบพญามาร เป็นต้น

๒.อธยัตถบท คือการใช้คำที่กินความกว้างเกินไป

หมายถึงผู้ประพันธ์ตั้งใจใช้คำคำหนึ่ง แต่คำคำนั้นไม่สื่อความตามที่เป็นจริง เช่น

โอภาสิตาเสสทิเส ชชฺโชโตยํ วิราชเต.
หิ่งห้อยนี้ส่องแสงสว่างทั่วทิศมิได้เหลือ

(สุโพธาลังการ : ๒๐)

๓.กิลิฏฐบท คือการใช้คำที่ยากเกินไปหรือมีความซ้ำซาก

หมายถึงการที่ผู้ประพันธ์ตั้งใจตกแต่งจนเกินไป เช่นตกแต่งคำให้หรูหรา ใช้คำยาก ใช้คำซ้ำๆ จนเฝือ หรือใช้คำซ้ำซาก คือใช้คำมากแต่ได้เนื้อความเพียงเล็กน้อย หรือมีความหมายอย่างเดียวกัน โทษประการนี้เรียกว่า "บทเศร้าหมอง" เช่น

โสยมาลิงฺคฺยเต ปิยา.
ผัวนี้นั้นถูกเมียนั้นกอด

(สุโพธาลังการ : ๒๐)

ในตำราอธิบายไว้ว่า บทว่า ปิยา ในตัวอย่างที่แปลว่า เมีย เป็นคำที่เข้าใจยาก ต้องค้นหาศัพท์เดิม วิภัตติ ปัจจัย ต้องคิดแยกศัพท์ให้ถูกต้อง จึงจะรู้ความ

นอกจากนี้ยังได้ยกตัวอย่างในบทประพันธ์ไทยว่า "ปางพระองค์ผู้ทรงศรี พระภูมีพระราชา" ก็นับเป็น กิลิฏฐโทษ ได้เช่นกัน

๔.วิโรธิบท คือการใช้คำที่ผิดกาลเทศะหรือผิดความจริง

โทษลักษณะนี้มีรายละเอียดแจกแจงแยกย่อย คือ

เทสวิโรธิ คือการใช้คำผิดเทศะ เช่นพรรณนาต้นไม้ที่เกิดบนบก เช่นต้นมะลิว่าเกิดในน้ำ หรือที่เกิดในน้ำ เช่นปทุม ว่าเกิดบนบก

กาลวิโรธิ คือการใช้คำผิดกาล เช่นพรรณนาผิดไปจากกาล เช่น ดอกมะลิบานในเวลากลางคืน ว่าบานในเวลากลางวัน

กลวิโรธิ คือการใช้คำผิดบทบาท เช่นพรรณนาการฟ้อนการขับผิดบทบาท สับสนไขว้เขว เช่นท่าไหว้ ว่าเป็นท่ากราบ

โลกวิโรธิ คือการใช้คำผิดไปจากความเป็นจริงของโลก เช่นพรรณนาแสงอาทิตย์ว่าเย็น แสงจันทร์ว่าร้อน

ญายวิโรธิ คือการใช้คำที่ผิดไปจากความถูกต้องเหมาะสม เช่น แปลงคำนามธรรมเป็นรูปธรรม หรือแปลงรูปธรรมเป็นนามธรรม เมื่อใช้คำสับสนในลักษณะเช่นนี้ เป็นโทษในแง่ที่ใช้คำผิดจากศักดิ์ของคำที่ควรจะเป็น

อาคมวิโรธิ คือการพรรณนามติของตนใส่พระโอษฐ์ของพระพุทธองค์ หรือฉุดเอาพระพุทธวัจนะลงมาหามติของตน หรือเรียกว่า ผิดพระพุทธพจน์

๕.เนยยโทษ คือการใช้คำที่มีความหมายไม่สมบูรณ์

หมายถึงการใช้คำที่มีเนื้อความไม่เต็มบริบูรณ์ ต้องมีคำอื่นมาประกอบ เช่น

ทิสา โรจนฺติ รตฺติยํ
ทิศทั้งปวงขาวกระจ่างในเวลากลางคืน
(สุโพธาลังการ : ๓๑)

ในคาถานี้กล่าวความขึ้นมาโดยไม่มีเหตุผลต้นปลาย เนื้อความจึงยังไม่ครบถ้วน ฟังแล้วอ่านแล้วต้องนึกว่าเหตุใดทิศทั้งปวงจึง “ขาว”

ผู้แปลได้ขยายความ “เนยยโทษ” ว่า เทียบกับสำนวนไทยว่า "พูดเป็นไนย" อาจทำให้เข้าใจว่าการใช้คำที่มี "นัย" ไม่น่าจะเป็นลักษณะโทษของการประพันธ์ เพราะการใช้คำที่มีนัย (หรือเทียบกับทฤษฎีทางตะวันตก คือ ambiguity) ถือเป็นลักษณะสากลของการประพันธ์ ไม่ว่าจะเป็นของชาติใดภาษาใด ทางสันสกฤตมีทฤษฎีธวนิ (กุสุมา รักษมณี ๒๕๓๐ : ๓๑) กล่าวถึงพลังความหมายของคำในบทประพันธ์ ว่าคำที่ใช้ในบทประพันธ์มีพลังความหมาย ๓ ระดับ คือ

๑.อภิธา ความหมายตามรูปคำ เป็นความหมายพื้นฐานที่สุด

๒.ลักษณา ความหมายบ่งชี้ เป็นความหมายตามความเป็นจริง

๓.วยัญชนา ความหมายแนะ เป็นความหมายที่มีนัยทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกอย่างใดอย่างหนึ่งเพิ่มขึ้นจากข้อเท็จจริงด้วย

ส่วนทฤษฎีวรรณคดีวิจารณ์แผนใหม่ (The New Criticism) ของ I.A.Richards ก็ได้อธิบายเรื่อง The four kinds of meaning ว่าคำหรือเสียงหนึ่งๆ มีส่วนผสมของความหมายชนิดต่างๆ ๔ ชนิด คือ sense,feeling,tone และ intention

ดังนั้น ตัวอย่างบทประพันธ์ข้างต้นที่ว่า "ทิศทั้งปวงขาวกระจ่างในเวลากลางคืน" นี้ น่าจะเอื้อต่อการตีความ หากพิจารณาตามแนวคิดสมัยใหม่

อย่างไรก็ตาม คาถาบทถัดไปคือบทที่ ๓๖ ได้ขยายความเกี่ยวกับ "เนยยโทษ" ว่า "ในหมู่วิญญูชนทั้งหมด ไม่นับถือการแต่งเรื่องทุกอย่าง ทั้งเป็นบทร้อยกรอง และเป็นความเรียงที่แต่งเป็นไนยเช่นนี้ ทั้งนี้เพราะการเข้าใจความของเรื่องราวนั้นๆ ควรจะรู้กันได้ด้วยคำ แต่คำไม่สามารถบอกให้เข้าใจเรื่องราวนั้นๆ ได้ โดยที่ถูกผู้แต่งเรื่องโดดข้ามความสำคัญของคำไปเสีย เลยเข้าใจกันได้ยาก" (สุโพธาลังการ : ๓๒) และเมื่อพิจารณาเนื้อความในปริจเฉทที่ ๒ คาถาบทที่ ๘๒ ดังนี้

มโนนุรญฺชโน มารงฺ- คณสิงฺคารวิพฺภโม
ชิเนนาสมนุญฺญาโต มารสฺส หทยานโล.

กระบิดกระบวนที่ทำให้เกิดความรักแห่งลูกสาวพระยามาร
ซึ่งเป็นเหตุย่ามใจ ถูกพระชินเจ้าไม่ยอมคล้อยตามแล้ว
กลายเป็นเพลิงในหทัยของพระยามารไป

(สุโพธาลังการ : ๖๘)

ในตำราอธิบายว่าความหมายที่แท้จริงของคาถานี้ คือเมื่อธิดามารมาล่อลวงพระพุทธองค์ไม่สำเร็จแล้ว เพราะพระพุทธองค์ไม่ทรงเอออวย พวกมารจึงต้องพ่ายแพ้แก่พระองค์ คาถาบทนี้จึงดูเหมือนจะเป็นเนยยโทษ คือยังไม่มีความสมบูรณ์ แต่เมื่อได้วางบท "หทยานโล" ลงไปแล้ว

ความหมายที่ว่าพระยามารพ่ายแพ้ก็ปรากฏชัดเจน และปรากฏอย่างแยบยลด้วย วิธีแต่งแบบนี้เรียกว่า วังกพฤติ คือ**ให้ทราบความหมายที่แท้จริงโดยอ้อม** ไม่บอกตรง ๆ ว่าพระยามารพ่ายแพ้ แต่บอกว่า "เป็นเพลิงในใจของมาร" ก็มีความหมายเช่นเดียวกัน ไม่เป็นเนยยโทษ

คำอธิบายข้างต้นนี้สร้างความกระจ่างว่าการกล่าวโดยนัยหรือโดยอ้อมนั้น ย่อมเป็นคุณลักษณะของการประพันธ์ แต่จะเป็นอลังการได้ต่อเมื่อเนื้อความในบริบทนั้นชัดเจนแจ่มแจ้ง ส่งเสริมให้บทประพันธ์ที่ปราศจากโทษให้เด่นงามขึ้น เห็นได้ว่า "ความชัดเจน" ถือเป็นคุณลักษณะประการสำคัญที่สุดในเรื่องความงามเชิงวรรณศิลป์

๖.<u>วิเสสนาเปกขโทษ</u> คือการใช้คำที่มีวิเศษณ์ขยายจึงจะได้ความ

กล่าวถึงการขยายความแก่คำใดคำหนึ่งในบทประพันธ์ ว่าจำต้องแสดงเนื้อความพิเศษกว่าปกติ มิใช่ขยายความแล้ว เนื้อความไม่งอกเงยขึ้น เช่น

ตำ โส ภิยฺโย ปสฺสติ จกฺขุนา.
เขามองดูผู้นั้นด้วยนัยน์ตาถมึงทึง

(สุโพธาลังการ : ๓๓)

ในที่นี้ ไม่ต้องขยายว่า "มองดูด้วยนัยน์ตา" ก็ได้ บทประพันธ์ตัวอย่างจึงถือเป็นวิเสสนาเปกขโทษ คือใช้คำขยายฟุ่มเฟือย

๗.<u>หีนัตถะ</u> คือการใช้คำวิเศษณ์ขยายไม่เหมาะสม

กล่าวถึงการใช้คำขยายว่า ต้องเป็นคำขยายที่สนับสนุนเนื้อความให้เด่นขึ้น มิใช่ใช้คำขยายที่ทำให้เนื้อความทรามลง เช่น

นิปฺปภีกตขชฺโชโต สมฺเทติ ทิวากโร.
ดวงอาทิตย์ขึ้นเต็มที่ ทำให้หิ่งห้อยหมดรัศมีไป

(สุโพธาลังการ : ๓๓)

จะเห็นได้ว่าภาพของดวงอาทิตย์ที่แผดแสง มิได้มีเนื้อความที่โดดเด่นเลย เพราะกลับมีอำนาจเพียงทำให้หิ่งห้อยหมดแสงไปเท่านั้น

๘.อนัตถโทษ คือการใช้คำที่ไม่มีความหมาย

การประพันธ์ไม่ควรใช้คำที่ไม่มีความหมายหรือเป็นคำที่ใช้เพื่อให้ครบตามแผนผังของฉันทลักษณ์เท่านั้น เช่น

หิ วนฺเท พุทฺธสฺส ปาทปงฺเกรุหมฺปิ จ.
ข้าพเจ้าขอถวายบังคมบัวบาทของพระพุทธเจ้า
(สุโพธาลังการ : ๓๔)

บท อปิจ แปลว่าอนึ่ง, โดยแท้, เออ เออก็, อีกบ้าง ในปทานุกรมไทย บาลี อังกฤษ สันสกฤตให้ความหมายเทียบภาษาอังกฤษว่า also, even, though, merely (๒๕๑๒ : ๖๖) จะเห็นว่าเป็นคำที่ไม่มีเนื้อความสำคัญ ใส่ลงไปเพื่อให้ครบบาทเท่านั้น

๒) โทษของพากย์ คือข้อด้อยในการใช้ข้อความ

๑.เอกัตถโทษ คือโทษแห่งการใช้ข้อความที่กล่าวซ้ำ

ในการประพันธ์ หากได้จัดวางคำได้ความหมายครบถ้วนดีแล้ว ไม่ควรกล่าวความซ้ำอีกโดยเนื้อความไม่งอกเงยขึ้น เช่น

ตเมกตฺถ ยถา ภาติ วาริโท วาริโท อยํ.
เมฆผู้ให้น้ำนี้ย่อมรุ่งเรือง
(สุโพธาลังการ : ๓๕)

วาริโท คือเมฆ ซึ่งหมายถึงผู้ให้น้ำอยู่แล้วไม่ควรขยายความซ้ำอีกว่า "วาริโท" ในความหมายว่า "ผู้ให้น้ำ" อีก เพราะยังคงเป็นความเดียวกัน แต่ถ้ากล่าวซ้ำเพื่อเน้นอารมณ์กลัว โกรธ หรือต้องการสรรเสริญ คือใช้โดยมีจุดมุ่งหมายทางวรรณศิลป์นั้นย่อมไม่เป็นโทษ

๒.ภัคครีติโทษ คือโทษแห่งการใช้ข้อความที่ใช้คำไม่เสมอกัน

กล่าวถึงการเรียงลำดับความ ว่าต้องเรียงอย่างสม่ำเสมอ ไม่ลักลั่นกัน เริ่มลำดับความไว้อย่างไร ต่อไปก็ต้องให้ตรงกัน เช่น

กาจิ ปญฺญา โกจิ คุโณ ปกติปี อโห ตว.
พระปัญญาของพระองค์ปานไร ปกติของพระองค์เล่าก็เป็นอัศจรรย์
(สุโพธาลังการ : ๓๖)

เมื่อใช้คำวิเศษณ์ "ปานไร" คือ กึศัพท์ เป็นลำดับที่เริ่มปรารภไว้ ครั้นถึงข้อความหลังกลับใช้คำวิเศษณ์ว่า "เป็นอัศจรรย์" คือ อโห ศัพท์ ซึ่งไม่เข้ากับลำดับคำที่ปรารภไว้ เมื่อต้องการสร้างข้อความที่มีเนื้อความล้อกัน ควรจะใช้ข้อความที่มีโครงสร้างสมดุลกัน ใช้ฉันใด ขึ้นต้น ย่อมตามด้วย ฉันนั้น เป็นต้น

๓.พยากิณกโทษ คือโทษแห่งการใช้ข้อความที่สับสน

คือการใช้ข้อความที่วางถ้อยคำไม่เป็นระบบระเบียบ ไม่สัมพันธ์กัน เช่นการ "วางนามไว้ข้างหนึ่ง คุณไว้ทางหนึ่ง กรรมไว้ทางหนึ่ง กิริยาไว้ทางหนึ่ง" เช่น

พหุคุเณ ปณมติ ทุชฺชนานมฺปฺยยญฺชโน
หิตมฺปมุทิโต นิจจฺจํ สุคตํ สมนุสฺสรํ.
ชนนี้ หวนระลึกถึงพระคุณเป็นอันมาก บันเทิงใจแล้ว
น้อมกราบพระสุคตเจ้าอันทรงเกื้อกูลเป็นนิจ แม้แก่
พวกทรชน
(สุโพธาลังการ : ๓๗)

ในตำราอธิบายว่า พหุคุเณ ต้องสัมพันธ์เข้ากับ สมนุสฺสรํ วางไว้ข้างต้นใกล้กิริยาว่า ปณมติฯ ทุชฺชนนมฺปิ สัมพันธ์เข้ากับ หิตํ วางต่อจาก ปมุทิโตฯ ปมุทิโต เป็นวิเสสนะของชโน วางต่อเข้ากับ หิตํฯ นิจฺจํ เข้ากับ หิตํ วางต่อจาก ปมุทิโต ฯ สุคตํ เป็นกรรม เข้ากับ ปณมติ แต่วางห่างกันมาก และไปใกล้กับ สมนุสฺสรํ อีกด้วย เมื่อมองดูรูปคาถาแล้ว เกิดความฉงน เพราะวางบทแต่ละส่วนสับสนไปเสียหมด

๔.คัมมโทษ คือโทษแห่งข้อความที่ใช้คำไม่ประณีต

คือการใช้คำประเภท "คัมมะ" หรือคำชาวบ้าน หมายถึงถ้อยคำที่ใช้กันดาดดื่น มิใช่ถ้อยคำที่กลั่นกรองแล้ว เช่น

กญฺเญ กามยมานนฺตํ น มํ กามยสิ กินฺนิทิ.
แน่ะ สาวน้อย เจ้าไม่รักข้าผู้รักเจ้าอยู่ นี่มันเรื่องอะไรกันนะ
(สุโพธาลังการ : ๓๘)

ในตำราอธิบายว่า เป็นคำพูดของชายที่รักหญิง ต้องการให้หญิงรักตอบ แต่ฟังคำพูดแล้วไม่เข้าที ไม่น่าจะก่อให้เกิดความรักแก่หญิงได้ เพราะคำว่า กญฺเญ นี้ทางบาลีนิยมเรียกหญิงที่มีอายุ ๑๐ ขวบ ดังนั้นตัวอย่างนี้จึงใช้คำที่มิได้กลั่นกรองอย่างดี

๕.ยติหีนโทษ คือโทษแห่งข้อความที่เว้นวรรคผิด

กล่าวถึงการเว้นวรรคผิดในการประพันธ์ การเว้นวรรคเป็นกฎอย่างหนึ่งในการเรียบเรียงหนังสือ โดยเฉพาะการแต่งฉันท์ ตามหลักการประพันธ์ของบาลี การแต่งฉันท์มีกฎเกณฑ์เรื่องการเว้นวรรคตอน กำหนดไว้แน่นอน ว่าฉันท์ไหนสามารถเว้นวรรคได้ตรงไหน จะแต่งผิดไปจากกฎเกณฑ์ไม่ได้ เช่น "ยติ กลางบท" ระบุว่าคำศัพท์คำใดจะเว้นวรรคหรือฉีกคำวางไว้คนละบาท หรือคนละวรรค จะต้องมีอักษรเกินกว่าหนึ่ง ทั้งส่วนต้นและส่วนปลายคำ เช่น

ตนฺนเม สิรสา จามิ- กรวณฺณ์ ตถาคตํ
สกลาปี ทิสา สิญฺจ- ตีว โสณฺณรเสหิ โย
พระตถาคตเจ้าพระองค์ใด ประหนึ่งว่าทรงอาบทิศทั้งสิ้นด้วยน้ำทอง
ข้าพระองค์ขอถวายบังคมพระตถาคตเจ้าพระองค์นั้น ผู้มีพระวรรณะ
เพียงดังวรรณะแห่งทอง
(สุโพธาลังการ : ๔๓)

จามิกร ซึ่งถูกแยกคำในบาทที่ ๑ กับบาทที่ ๒ นั้นไม่เป็นโทษ เพราะ “จามิ เป็นส่วนเบื้องต้น กร เป็นส่วนเบื้องปลาย มีอักษรเกินกว่า ๑ ทั้งส่วนต้นและส่วนปลาย ขาดตอนตรงกลางบท (กลางคำ) พอดี ใช้ได้" ส่วน สิญจติ ซึ่งถูกแยกคำไว้ในบาทที่ ๓ กับบาทที่ ๔ นั้นเป็นยติหีนโทษ เพราะ "สิญจ

เป็นส่วนต้น มี ๒ อักษร ติ เป็นส่วนปลาย มีอักษรเดียว ไม่มีกึ่งกลางบท (กลางคำ) วางยติ (แยกคำ) ตรงนี้ไม่ได้"

๖.กมัจจุตโทษ คือโทษแห่งข้อความที่มีลำดับความผิด
กล่าวถึงข้อความที่ลำดับความคลาดเคลื่อน ไม่มีสัมพันธภาพ เช่น

เขตฺตำ วา เทหิ คามำ วา เทสำ วา มม โสภณำ.
โปรดให้นา หรือบ้าน หรือประเทศ อันงดงามแก่ข้าพเจ้าเถิด
(สุโพธาลังการ : ๔๘)

ในตำราอธิบายว่าข้อความนี้วางลำดับนามของวัตถุที่จะขอผิดจากที่ควรจะเป็น คือเริ่มจากนา บ้านและประเทศ ในความเป็นจริง เมื่อขอนา เขายังไม่ให้ แล้วจะไปขอบ้าน ขอประเทศ ใครจะให้

๗.อติวุตตโทษ คือโทษแห่งข้อความที่กล่าวเกินความจริงมากไป
การกล่าวถึงข้อที่เกินไปจากวิสัยของโลก หรือเป็นไปไม่ได้ เช่น

อติสมฺพาธมากาส- เมติสฺสา ถนชมฺภเน.
อากาศคับแคบยิ่งนัก เพราะการเบียดเสียดแห่งถันของหญิงนั้น
(สุโพธาลังการ : ๔๘)

ลักษณะโทษประการนี้เป็นข้อที่น่าสนใจ หากพิจารณาตามแนวคิดสมัยใหม่ ย่อมอธิบายว่าไม่ใช่ลักษณะโทษของการประพันธ์ แต่เป็นภาพพจน์ประเภทอติพจน์ที่แสดงจินตนาการของผู้ประพันธ์ อย่างไรก็ตาม ในคาถาที่ ๘๕ มีเนื้อความดังนี้

มุนินฺทจนฺทสมฺภูต- ยโสราสิมรีจินำ
สกโลปฺยมากาโส นาวกาโส วิชมฺภเน.
อากาศแม้ทั้งหมดนี้ จะไม่ว่างเลย เพราะการแผ่แห่งพระรัศมีคือ
กองแห่งพระยศ อันปรากฏจากดวงจันทร์ คือพระมุนินทร์
(สุโพธาลังการ : ๗๗)

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คาถานี้กล่าวสดุดีพระพุทธเจ้า ผู้ทรงพระสัพพัญญุตญาณ พระรัศมีของพระองค์เป็นประมวลแห่งเกียรติแห่งยศ ทรงแผ่ออกแล้ว อากาศจะไม่มีว่างได้จริงๆ เพราะพระสัพพัญญุตาญาณในพระองค์เป็นอัปไมย คือจะนับจะประมาณมิได้ อากาศก็จะประมาณมิได้ พระคุณก็จะประมาณมิได้ ต่างประมาณมิได้เท่ากัน ดังนั้น การกล่าวถึงพระรัศมีของพระพุทธองค์แผ่เต็มอากาศ ไม่เป็นอติวุตตโทษ

น่าพิจารณาว่าการสร้างภาพพจน์ให้กล่าวเกินจริงตามทัศนะของทางบาลี มุ่งเน้นว่าควรเป็นภาพพจน์ที่ช่วยส่งเสริมความดีเด่นของสิ่งที่ควรส่งเสริม เช่นการกล่าวถึงพระรัศมีแห่งสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า เป็นต้น มิใช่เป็นสิ่งที่ข้อเท็จจริงทั่วไป ซึ่งไม่มีความจำเป็นต้องส่งหนุนเนื้อความให้เห็นพิสดาร เพราะไม่ก่อให้เกิดความปีติแห่งจิต

๘.อเปตัตถโทษ คือโทษแห่งข้อความที่ปราศจากใจความ

คำต่างๆ ที่นำมาร้อยเป็นข้อความ ควรส่องความแก่กัน ถ้ารวมกันเข้าแล้ว ไม่ได้ความตามสมควรแก่โวหาร เป็นความที่ปราศจากประโยชน์ ย่อมถือเป็นโทษ เช่น

คาวีปุตฺโต พลีพทฺโท ติณํ ขาทิ ปีวิ ชลํ.
โคพลีพัทท์ลูกของแม่โค กินหญ้าแล้วดื่มน้ำ
(สุโพธาลังการ : ๔๙)

คาถานี้เมื่อแปลความแล้ว หาความมิได้เลย กล่าวคือ เป็นเนื้อความที่ปราศจากประโยชน์มิได้แสดงความให้พิเศษอันใดขึ้น

๙.สัมพันธผรุสโทษ คือโทษแห่งข้อความที่ไม่สละสลวย

กล่าวเน้นในเรื่องการสรรคำว่า "ควรใช้ความอ่อนสลวยเข้าเป็นเค้าบ้าง เพื่อทำให้เกิด "ความกระชดกระช้อย" แห่งสำเนียง (สุโพธาลังการ : ๕๐) ศัพท์ที่เลือกใช้นั้น กวีพึงเพ่งพินิจถึงเสียงของคำว่ามีจังหวะจะโคน ส่งกระทบไพเราะนุ่มนวล ไม่ฟังกระด้างหู เช่น

เขตฺเต ขิตฺตํ ผลตฺยลํ.
หลักตอที่แข็ง ๆ หมดไปแล้ว พืชที่หว่านไว้ในไร่นา ย่อมเผล็ดผลพอเพียง
(สุโพธาลังการ : ๕๐)

๓) โทษของพากยัตถะ คือข้อด้อยในการแสดงเนื้อความ

๑.<u>อปักกมโทษ</u> คือโทษแห่งเนื้อความที่ขาดลำดับ

กล่าวเน้นในเรื่องการเรียงข้อความและคำว่าต้องสัมพันธ์กัน หรือเชื่อมร้อยกันอย่างสมเหตุสมผล เช่น

ภาวนาทานสีลานิ สมฺมา สมฺปาทิตานิห
โภคสคฺคาทินิพฺพาน- สาธนานิ น สํสโย.

ภาวนา ทานและศีล ที่บำเพ็ญแล้วโดยชอบในอัตภาพนี้ ย่อมให้สำเร็จโลกียผล มีโภคะและสวรรค์เป็นต้น และพระนิพพาน ไม่ต้องสงสัยเลย

(สุโพธาลังการ : ๕๑)

คาถานี้กล่าวถึงกุศลกรรมอันเป็นเหตุไว้ ๓ ประการ คือ ภาวนา ทาน และศีล แต่ตอนกล่าวถึงวิบาก กลับเอา โภคะขึ้นกล่าวก่อน ตามด้วยสวรรค์ และนิพพาน สุดท้าย เมื่อจับเข้าคู่ ภาวนากับโภคะ ทานกับสัคคะ ศีลกับนิพพาน เห็นได้ว่าลำดับแห่งเหตุผิดกับลำดับแห่งผล

๒.<u>โอจิตยหีนโทษ</u> คือโทษแห่งเนื้อความที่ทรามจากข้อที่ตกลงกันไว้แล้ว

กล่าวเน้นในเรื่องการแสดงเนื้อความว่า ต้องไม่ผิดจากความเข้าใจของคนทั่วไป เช่น

ปูชนียตโร โลเก อหเมโก นิรนฺตรํ
มเยกสฺมึ คุณา สพฺเพ ยโต สมฺทิตา อหุ.

เราผู้เดียวเป็นผู้สมควรบูชายิ่งในโลกเป็นนิรันดร์ เพราะคุณทั้งหมดปรากฏพร้อมมูลแล้วในเราผู้เดียว

(สุโพธาลังการ : ๕๒)

เนื้อความที่แสดงการยกย่องตนเองว่าเป็นคนดีหรือเป็นผู้สมควรบูชายิ่งในโลก เช่นนี้ถือเป็นเนื้อความที่ผิดไปจากความเข้าใจหรือความรับรู้ของคนทั่วไป เพราะเราย่อมไม่นิยมบุคคลที่ยกย่องตนเอง

๓.ภัคครีติโทษ คือโทษแห่งเนื้อความที่ใช้ระดับคำไม่เสมอกัน

กล่าวถึงการเรียบเรียงเนื้อความว่า ต้องระมัดระวังเรื่องระดับแห่งข้อความ ไม่ควรเป็นข้อความที่ลุ่มๆ ดอนๆ ไม่สม่ำเสมอ คาถาในตำรา เน้นในเรื่องของการแจกวิภัตติคำเป็นหลัก เช่น

อิตฺถีนำ ทุชฺชนานญฺจ วิสฺสาโส โนปปชฺชเต
วิเส สิงฺคมฺหิ นทิยำ โรเค ราชกุเลปิ จ.

ไม่ควรวางใจสตรีและทรชนทั้งหลาย และไม่ควรวางใจในยาพิษ สัตว์มีเขา แม่น้ำ โรค และราชสกุล

(สุโพธาลังการ : ๕๓)

ความท่อนต้นประกอบศัพท์ด้วยฉัฏฐี (วิภัตติที่ ๖) เป็น อิตฺถีนำ ทุชฺชานำ แต่ท่อนปลายประกอบศัพท์ด้วย สัตตมี (วิภัตติที่ ๗) เป็น วิเส สิงฺคมฺหิ นทิยำ ราชกุเล การใช้คำจึงไม่ได้ระดับเสมอกัน

๔.สำสยโทษ คือโทษแห่งเนื้อความที่เคลือบคลุม

กล่าวถึงการใช้คำกำกวม เช่น

มุนินฺทจนฺทิมาโลก- รสโลลวิโรจโน
ชโนวกุกนฺตปนฺโถว โคปทสฺสนปีณิโต.

ชนผู้มีนัยน์ตาอันหวั่นไหว เพราะกระแสรัศมีแห่งพระจันทร์ คือพระจอมมุนี ก้าวลงสู่ทางแล้ว ก็เอิบอิ่มเพราะรัศมีกระจ่าง

(สุโพธาลังการ : ๕๔)

โคปทสฺสนปีณิโต มีความหมายเคลือบคลุม เพราะ โค ศัพท์ แปลว่าวัวก็ได้ รัศมีก็ได้ จะเล็งความทางไหนเป็นเรื่องน่าฉงน นอกจากนี้ ข้อความนี้ยังแปลได้หลายนัย แล้วแต่จะตัดคำอย่างไร จะตัดว่า โคปทสฺส น ปีณิโต แปลว่า ไม่เอิบอิ่มด้วยทางแห่งพระรัศมี คือดูกระแสแห่งพระรัศมีไม่รู้จักเบื่อ ก็ได้

๕.อัมมโทษ คือโทษแห่งเนื้อความที่ดาดดื่น

คือการแสดงเนื้อความที่เข้าใจได้ยาก เพราะเรียงศัพท์ที่เป็นคำดาดๆ เข้าเป็นข้อความ ทำให้เข้าใจได้ยาก เช่น

โปโส วิริยวา โสยํ ปรํ หนฺตฺวาน วิสฺสมิ.

(สุโพธาลังการ : ๕๕)

ตัวอย่างนี้แปลง่ายก็ได้ ยากก็ได้ จะให้แปลว่า "บุรุษนี้นั้นมีคุณเครื่องความเป็นวีรชน กำจัดปรปักษ์เสียได้แล้ว ก็สงบไป" ก็ไม่ยาก และไม่เป็นคัมมโทษ แต่ถ้าจะให้แปลว่า "บุรุษผู้มีคุณเครื่องความเป็นวีรชนนี้นั้น เคี่ยวเข็ญ (ตน) ยิ่งนัก ไม่พักผ่อนเลย" เช่นนี้เป็นคัมมโทษ โทษเพราะเรียงศัพท์ที่เป็นคำตลาดๆ เข้าเป็นพากย์ หรือข้อความ ทำให้เข้าใจความได้ยาก

๖.ทุฏฐาลังกรณโทษ คือโทษแห่งเนื้อความที่แต่งไม่งาม
คือการแต่งเนื้อความผิดกฎ และไม่สละสลวย เพราะไม่ตกแต่ง

เมื่อกล่าวถึงลักษณะโทษแห่งการประพันธ์แล้ว ได้แสดงวิธีชำระโทษเหล่านั้นเป็นลำดับๆ ไปในปริจเฉทที่ ๒

๒.คุณในการประพันธ์

ในปริจเฉทที่ ๓ ได้ชี้แจงลักษณะที่เป็นคุณ ๑๐ ประการในการประพันธ์ เริ่มต้นจาก ปสาทคุณ คือความกระจ่างชัด เป็นลำดับแรกสุด ตามด้วย โอชคุณ มธุรคุณ สมตาคุณ สุขุมาลตาคุณ สิเลสคุณ โอฬารตาคุณ กันติคุณ อัตถฺพยัตถิ และสมาธิคุณ

"คุณ" ทั้ง ๑๐ ประการในพระคัมภีร์สุโพธาลังการนี้ตรงกันกับที่ปรากฏในอลังการศาสตร์ แต่" คุณ" บางประการเป็นคำเดียวกัน แต่เรียกชื่อต่างกัน และมีคำอธิบายต่างกัน เช่น เศลษะ ในอลังการศาสตร์ ตรงกับ สิเลสคุณ ในพระคัมภีร์สุโพธาลังการ เศลษะ เน้นเรื่อง "คุณ" ของเสียง แต่สิเลสคุณเน้นเรื่อง "คุณ" ของคำ, กานติคุณ หรือกันติคุณ ในอลังการศาสตร์เน้นเรื่องการสรรคำที่ไม่ตกแต่งจนเกินไป ส่วนในสุโพธาลังการ เน้นเรื่องการแสดงเนื้อความที่จับใจผู้อ่าน

"คุณ" ๑๐ ประการในพระคัมภีร์สุโพธาลังการจัดได้ ๓ กลุ่มเช่นเดียวกับในอลังการศาสตร์ คือ "คุณ" แห่งเสียง "คุณ" แห่งคำ และ "คุณ" แห่งความ ดังนี้

๑) "คุณ" แห่งเสียง

๑.<u>มธุรคุณ</u> คือความอ่อนหวาน

มธุรคุณ มี ๒ ประเภท ได้แก่ ปทาสัตติ คือความคล้องแห่งบท หรือการใช้คำที่คล้องจองกัน ทำให้มีเสียงเสมอกัน เช่นใช้อักษรที่มีฐานกรณ์และมาตราเท่าๆ กัน และอนุปาส คือการกล่าวซ้ำอักษร หรือการใช้สัมผัสพยัญชนะนั่นเอง การซ้ำอักษรนี้ไม่ควรซ้ำอักษรที่มีเสียงอ่อนล้วนๆ บทประพันธ์ใด ถ้าขาดมธุรคุณ ย่อมปราศจากรส

ตัวอย่าง ปทาสัตติ

ยทา เอโสภิสมฺโพธึ สมฺปตฺโต มุนิปุงฺคโว
ตทปฺปภูติ ธมฺมสฺส โลเก ชาโต มหุสฺสโว.

พระมุนีผู้ประเสริฐพระองค์ใด ทรงบรรลุพระอภิสัมโพธิญาณในกาลใด จำเดิมแต่กาลนั้น ความครึกครื้นอันใหญ่หลวงแห่งพระธรรมเกิดขึ้นแล้วในโลก

(สุโพธาลังการ : ๑๐๗)

คาถาบทนี้จะเห็นได้ว่ามีอักขระที่มีเสียงเสมอ ๆ กัน ปรากฏอยู่เป็นอันมาก บางแห่งเป็นทีฆสระ บางแห่งเหมือนกันเลย บางแห่งก็เป็นสังโยค บ้างก็เป็นอย่างอื่น เช่น โส โพ โต โว มาตราเท่าๆ กันทั้งนั้น และที่สำคัญ ยทา กับ ตทา สองบทนี้เป็นปทาสัตติ คือมีความสมดุลทางโครงสร้างประโยค

ตัวอย่างอนุปาส

มุนินฺท มนฺทหาสา เต กุนฺทสนฺเทหวิพฺภมา
ทิสนฺตมนุธาวนฺติ หสนฺตา จนฺทกนฺติโย.

ข้าแต่พระจอมมุนี พระกิริยายิ้มน้อยๆ ของพระองค์มีอาการเคลื่อนไหว เพียงอาการเคลื่อนไหวแห่งกลุ่มดอกคล้า ขจรขจายไปทั่วทิศ ไยไพรัศมีแห่งดวงจันทร์

(สุโพธาลังการ : ๑๐๗)

คาถาบทนี้ จะเห็นอักษรที่ต้องออกเสียงซ้ำ ๆ กัน กระจายอยู่เรียงรายไป เช่น มุนินฺท มนฺท เป็นต้น

๒.สมตาคุณ คือความสม่ำเสมอ

สมตาคุณ เน้นในเรื่องการสรรคำที่มีเสียงกลมกลืนกัน เช่นใช้คำที่มีเสียงอ่อนทั้งสิ้น เสียงแข็งทั้งสิ้น หรือมีทั้งเสียงอ่อนและเสียงแข็งผสมกันอย่างเหมาะเจาะ เช่น

โกกิลาลาปสำวาทีมุทินฺทามปวิพฺภโม
หทยงฺคมตำ ยาติ สตำ เทติ จ นิพฺพุตึ.
ความเพราะพริ้งแห่งพระดำรัสของพระจอมมุนี มีปกติเปรียบด้วยเสียงขัน
แห่งนกโกกิลา ย่อมถึงความจับใจและอำนวยความดับสนิท แก่สัตบุรุษทั้งหลาย
(สุโพธาลังการ : ๑๑๑)

๓.สุขุมาลตาคุณ คือความละเอียดอ่อน

สุขุมาลตาคุณ เน้นในเรื่องเสียงของคำเช่นกัน คือการเลือกใช้คำที่มีเสียงนุ่มนวล โดยมีเกณฑ์ ๓ ประการคือ

๑) มากด้วยอักษรที่ไม่กระด้าง
๒) พ้นไปจากอักษรที่อ่อนทั้งหมด
๓) มีพยัญชนะที่ปราศจากการสวดยาก

ผู้แปลกล่าวย้ำว่าอักษรที่นำมาประดับนั้นต้องไม่กระด้าง ไม่อ่อนจนเกินไป บทประพันธ์ใดที่ประกอบด้วยสุขุมาลตาคุณ แม้จะไม่ตกแต่งด้วยอลังการ ย่อมไพเราะกลายเป็นวรรคทอง เป็น "ที่ชอบเล่าบ่นของบัณฑิต" ได้ เพราะ "เป็นข้อที่แจ่มแจ้งตามเรื่องราวที่เป็นจริงอยู่ในตน จึงได้ทำให้เกิดความยินดีรื่นรมย์ได้เป็นพิเศษ" (สุโพธาลังการ,๑๑๕) ตัวอย่างเช่น

ปสฺสนฺตา รูปวิภวำ สุณนฺตา มมธุรำ คิรำ
จรนฺติ สาธู สมฺพุทฺธ- กาเล เกฬีปรมฺมุขา.
ในกาลแห่งพระสัมมาสัมพุทธเจ้า สาธุชนทั้งหลายได้เห็นพระรูปสมบัติ
ได้ฟังพระดำรัสอันไพเราะ พากันประพฤติเมินหน้าให้กับการเล่นหัว
(สุโพธาลังการ :๑๑๔)

๒) "คุณ" แห่งคำ

๑.ปสาทคุณ คือความกระจ่างชัด

อลงฺกโรนฺตา วทนำ มุทิโนธรรสิโย
โสภนฺเตรุณรสี ว สมฺปตนฺตมฺพุโชทเร.

พระรัศมีแห่งริมพระโอษฐ์ของพระมุนี ประดับพระพักตร์อยู่
ย่อมงดงามเพียงดังรัศมีแห่งอรุณ อันส่องต้องดอกบัว ฉะนั้น

(สุโพธาลังการ :๑๐๐)

ในอุทาหรณ์ ๒ บาทแรกที่ว่า อลงฺกโรนฺตา วทนำ มุทิโนธรรสิโย บทกัตตา กรรม กริยา อยู่ไม่ห่างกัน เช่นนี้ถือว่ามีปสาทคุณในลักษณะหนึ่ง

ปสาทคุณ เป็น "คุณ" ข้อแรกสุด ให้ความสำคัญแก่ความกระจ่างชัดของบทประพันธ์ คือ มีคำที่สัมพันธ์กันวางไว้ไม่ห่างกัน และแสดงเนื้อความที่อ่านแล้วเข้าใจความได้ง่าย ผู้แปลได้อธิบายว่า "การแต่งโคลงฉันท์กาพย์กลอนนั้น ไม่ใช่ต้องการให้คนอ่านไม่เข้าใจ ต้องการให้คนอ่านเข้าใจ และเข้าใจได้ง่ายๆ ด้วย จึงจะเป็นบทกลอนที่ดี มีคุณค่า ประกาศความเป็นกวีของผู้แต่งอย่างแท้จริง มิใช่ว่าจะต้องใช้ศัพท์ยากๆ อ่านแล้วไม่รู้เรื่อง ต้องไปขุดไปค้นหากันแย่ไป ถึงจะเป็นการประกาศความเป็นกวีเช่นนี้เลย"

๒.โอชคุณ คือความดื่มใจ

โอชคุณ นี้เป็น "คุณ" ข้อสำคัญของการประพันธ์งานร้อยแก้ว เพราะงานร้อยแก้วนั้นไม่เป็นเรื่องสัมผัสคล้องจอง ดังนั้นจึงต้องสร้างความโอชะหรือความจับใจ ด้วยการใช้ศัพท์ที่มี "อรรถรส" ในพระคัมภีร์สุโพธาลังการนี้ เน้นในเรื่องการผูกศัพท์เป็นสมาสยาวๆ เพื่อประดับประดาข้อความ "ผู้อ่านผู้ฟังต้องกำหนดแยกบท (หรือแยกคำ) แยกศัพท์จับเค้าให้ได้ จะอ่านเรื่อยเฉื่อยไปเหมือนอ่านกลอนไม่ได้ ต้องขบต้องคิด" (สุโพธาลังการ : ๑๐๓) และใช้คำที่มี "อำนาจอำนวยความหมายกระจ่างเรียงเข้าเป็นบท" คือใช้คำที่มีพลังจูงใจผู้อ่านได้ เช่น

มุนินฺทมนสญฺชาต- หาสจนฺทนลิมฺปิตา
ปลฺลวา ธวลา ตสฺเส- เวโก นาธรปลฺลโว.

บรรดาใบไม้อ่อน ชะโลมด้วยจันทน์คือหรรษาอันเกิดแต่พระทัยของพระจอมมุนี แล้วเป็นใบไม้ขาว ยังแต่ริมพระโอษฐ์ เพียงดังใบไม้อ่อนของพระองค์อย่างเดียวเท่านั้น มิได้ขาว

(สุโพธาลังการ : ๑๐๓)

คาถาบทนี้ โอชคุณปรากฏในบทว่า "มุนินฺทมนสญฺชาต- หาสจนฺทนลิมฺปิตา" ทั้งหมดนี้เป็นศัพท์เดียว คือเป็นศัพท์สมาส มีอรรถรสซึ้งดื่มใจ (สุโพธาลังการ : ๑๐๔)

๓.โอพารตาคุณ คือความสูงส่ง

โอพารตาคุณคือการเรียบเรียงเนื้อความให้มีความสง่าขึงขัง เช่นการประกาศพระคุณอันน่าอัศจรรย์ของสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าให้ปรากฏอย่างสูงส่ง โดยมุ่งการพรรณนาด้วยถ้อยคำอันประเสริฐยิ่ง หรือบทขยายอันน่าสรรเสริญ

ปาทมฺโพชรโชลิตฺต- คตฺตา เย ตว โ๕ตม
อโห เต ชนฺตโว ยนฺติ สพฺพถา นีรชตฺตนำ.

ข้าแต่พระโคดมเจ้า สัตว์เหล่าใดมีร่างกายอันชะโลมแล้วด้วยธุลีแห่งพระบาทบงกช น่าอัศจรรย์ สัตว์เหล่านั้นพากันบรรลุความเป็นผู้ปราศจากธุลีด้วยประการทั้งปวง

(สุโพธาลังการ : ๑๑๙-๑๒๐)

คาถานี้เป็นการประกาศพระคุณอันน่าอัศจรรย์ของพระพุทธองค์ให้ปรากฏอย่างสูงส่ง ฝูงชนที่นำร่างเข้าคลุกกับธุลีละอองพระบาทบงกชของพระองค์แล้ว แทนที่จะหมองมัว กลับเป็นผู้ปราศจากธุลี คือกิเลส

๔.สิเลสคุณ คือความกระชับ

สิเลสคุณมีคุณสมบัติดังนี้

๑) เป็นที่ตั้งแห่งคุณที่น่ายินดี

๒) ประสมประสานด้วยถ้อยคำที่สละสลวย

๓) มีครุภาพ (ความเน้นหนัก) แห่งพันธะ

ครุภาพ ในที่นี้คือความเคารพต่อแบบแผนการประพันธ์ กล่าวคือร้อยกรองด้วยความประณีตบรรจงรู้จักเน้นในที่ที่ควรเน้น หรือรู้จักสร้างสารัตถภาพแก่เนื้อความนั่นเอง

บทประพันธ์ที่มีสิเลสคุณนั้นคือบทประพันธ์ที่ใช้ถ้อยคำที่เลือกเฟ้นอย่างดียิ่ง สละสลวยด้วยการผูกศัพท์อย่างถูกต้อง อีกทั้งพรรณนาถึง "คุณ" อันน่ารื่นรมย์ และไม่เสียระเบียบแห่งการประพันธ์ เช่น

พาลินฺทุวิพฺภมจฺเฉทิ นขราวฬิกนฺติหิ
สา มุนินฺทปทมฺโพช- กนฺติ โว วลิตาวตี.

ขอพระรัศมีแห่งพระบาทบงกชของพระจอมมุนีนั้น ซึ่งฉวัดเฉวียนด้วย
พระรัศมีแห่งท่องแถวของพระนขา อันกำจัดเสียได้ซึ่งความแพรวพราว
ของดวงจันทร์ข้างขึ้นอ่อนๆ โปรดคุ้มเกรงท่านทั้งหลาย เทอญ

(สุโพธาลังการ : ๑๑๘)

๓) **"คุณ" แห่งความ**

๑.<u>กันติคุณ</u> คือความประทับใจ

บทประพันธ์ที่มีกันติคุณคือบทประพันธ์ที่แสดงเนื้อความอันเป็นที่น่าปรารถนาของคนทั้งหลาย ไม่ว่าจะเป็นหมู่กวีหรือคนทั่วไป และมิใช่เป็นข้อที่เกินไปจากวิสัยของโลก เช่นตัวอย่างที่กล่าวสดุดีสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า โดยพรรณนาให้เห็นพระรัศมีอันแผ่ออกไปเต็มอากาศ ดังนี้

มุนินฺทจนฺทสมฺภูต- ยโสราสิมรีจินำ
สกโลปฺยมากาโส นาวกาโส วิชมฺภเน.

อากาศแม้ทั้งหมดนี้ จะไม่ว่างเลย เพราะการแผ่แห่งพระรัศมีคือกองแห่งพระยศ
อันปรากฏจากดวงจันทร์ คือพระมุนินทร์

(สุโพธาลังการ : ๗๗)

๒.<u>อัตถพยัตถิ</u> คือความสมบูรณ์แห่งความหมาย

บทประพันธ์ที่ดีต้องมีเนื้อความแจ่มแจ้ง ไม่มีลักษณะของเนยยโทษ

สภาวามลตา ธีร มุขา ปาทนเขสุ เต.
ยโต เตวนตานนฺต- โมพิจฺฉายา ชหนฺติ โน.

ข้าแต่พระเจ้า ความไม่มีมลทินโดยแท้จริงในพระนขาแห่งพระบาทของ
พระองค์ ไยจะเปล่า เพราะพระนขาแห่งพระบาทเหล่านั้น บ่มิได้ละร่มเกล้า
ของพระยาอนันตนาคอันน้อมลงเสียเลย

(สุโพธาลังการ : ๑๒๓)

ในตำราอธิบายว่า ในบาทที่ ๓ และ ๔ คือ ยโต เตวนตานนฺต- โมพิจฺฉายา ชหนฺติ โน. แปลอย่างที่แปลไว้ก็นัยหนึ่ง อีกนัยหนึ่งแปลว่า "ข้ามิได้ละร่มเกล้าของฝูงมนุษย์และเทพดาหาที่สุดมิได้ อันน้อมลงเสียเลย" ก็ได้ ความที่แปลนี้น่าจะเป็นไนย คือยังมีความอื่นที่จะต้องมานำคิด ยังไม่สิ้นกระแสความ แต่รูปของความไม่เป็นเช่นนั้น คงแจ่มแจ้งแล้ว ผู้อ่านย่อมเข้าใจได้ชัดว่า หมู่มนุษย์และเทพดาพากันน้อมเศียรเกล้าลงใต้พระนขาแห่งพระบาท มิได้เป็นการเปล่าประโยชน์เลย

๓.สมาธิคุณ คือการกระทบใจ

สมาธิคุณเป็นหัวใจของการประพันธ์ "คุณ" ข้อนี้เน้นการใช้โวหารบุคลาธิษฐานเป็นสำคัญ

๓. อลังการทางความหมาย

ในปริจเฉทที่ ๔ ว่าด้วยการหยั่งรู้อัตถาลังการ มีเนื้อหากล่าวถึงอลังการด้านความหมาย หรือการตกแต่งประดับประดาเนื้อความในบทประพันธ์ แยกเป็น ๒ ประเภทใหญ่ๆ คือ

๑.สภาววุตติ (การแถลงสภาวะ)

คือ การแต่งความที่แสดงความหมายของคำ หรือจินตภาพอย่างแจ่มแจ้ง หรือการแสดงสภาวะของสิ่งใดสิ่งหนึ่งอย่างตรงไปตรงมา สภาวะดังกล่าวมี ๔ ประเภทคือ

ชาติ ได้แก่ วจนะ
คุณะ ได้แก่ ลักษณะอันพิเศษ
กิริยา ได้แก่ ความเคลื่อนไหว
ทัพพะ ได้แก่ นาม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เช่น ลีลาวิกนฺติสุภโค ทิสาถิรวิโลจโน
โพธิสตฺตงฺกุโร ภาสํ วิโรจิ วาจจมาสภึ.

พระราชกุมารผู้เป็นหน่อพระโพธิสัตว์ มีลีลาและท่วงทีอันงดงาม มีพระอาการเล็งดูอย่างแน่วแน่ทั่วทิศ เมื่อจะเผยพระดำรัส ทรงเปล่งพระวาจาอันองอาจ

(สุโพธาลังการ : ๑๓๙)

ตัวอย่างนี้เป็นการแถลงเรื่องพระสิทธัตถราชกุมาร ขณะที่ประสูติจากพระครรภ์ของพระมารดา ทรงย่างพระบาทไป ๗ ก้าว ด้วยลีลาท่าทีอันงามสง่า ทรงเล็งดูทั่วทิศแล้วตรัสอาสภิวาจา คือพระวาจาอันประกาศความเป็นผู้เลิศในโลก เป็นการประกาศเรื่องของหน่อพระโพธิสัตว์ตามสภาพของพระองค์ **โพธิสตฺตงฺกุโร** เป็นบทนามและเป็นบทที่ประกาศอาการที่ทรงดำเนินด้วยท่าทีลีลาสง่างาม อาการที่เล็งดูทั่วทิศ และอาการที่ทรงเปล่งอาสภิวาจาให้กระจ่าง คาถานี้จึงเรียกว่า ทพฺพสภาววุตฺติ แถลงสภาวะของนาม

๒.วังกวุตติ (การแถลงอ้อม)

คือ การแถลงเรื่องที่เป็นสภาวะของวัตถุด้วยประการอื่น คือไม่แถลงตามความเป็นจริงของวัตถุนั้นๆ

การตกแต่งเนื้อความด้วยวังกวุตตินี้มีมากมายหลายชนิด ที่ปรากฏในพระคัมภีร์สุโพธาลังการมี ๓๕ ชนิด เมื่อได้ศึกษาอลังการแต่ละชนิดอย่างละเอียดแล้ว ผู้วิจัยพบว่า อลังการทั้ง ๓๕ ชนิด มีแนวคิดในการสร้างอลังการเป็น ๒ กลุ่มใหญ่ ๆ คือกลุ่มที่เน้นการเปรียบเทียบ และกลุ่มที่เน้นการแสดงโวหาร ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

ก.กลุ่มที่เน้นการเปรียบเทียบ

แนวคิดสำคัญแนวหนึ่งของอลังการ คือการเปรียบเทียบวัตถุสิ่งหนึ่งด้วยวัตถุอีกสิ่งหนึ่ง เพื่อสร้างจินตภาพอันแจ่มชัดให้แก่วัตถุที่ถูกเปรียบ อลังการที่รู้จักกันอย่างดีและใช้กันโดยทั่วไป คือ อุปมาลังการ หรือภาพพจน์อุปมา อย่างที่เข้าใจกันอย่างดีในกวีนิพนธ์ไทย

ในพระคัมภีร์สุโพธาลังการ ได้แบ่งอุปมาลังการแตกแขนงเป็นชนิดย่อยๆ อีกหลายชนิด มีรายละเอียดดังนี้

อุปมาลังการแบ่งเป็น ๓ ประเภทใหญ่ ๆ แต่ละประเภทแบ่งย่อยได้อีก ๓-๔ ชนิด ได้แก่

๑. สัททคัมมา อุปมารู้ด้วยศัพท์ คือมีศัพท์ระบุอุปมาปรากฏ

๑.๑ สมาสสัททคัมมา อุปมารู้ด้วยศัพท์สมาส

๑.๒ ปัจจยสัททคัมมา อุปมารู้ด้วยศัพท์จำพวกปัจจัย

๑.๓ อิวาทิสัททคัมมา อุปมาที่พึงรู้ด้วยศัพท์มี อิว เป็นต้น

อุปมาประเภท อิวาทิสัททคัมมา ยังแยกตามลักษณะการเปรียบเทียบได้อีกคือ

๑) ธัมโมปมา การเปรียบสภาวะ

๒) อัญญมัญโญปมา เปรียบซึ่งกันและกัน

๓) อัพภูโตปมา อุปมาด้วยสิ่งที่น่าอัศจรรย์

๔) สิเลโสปมา อุปมาด้วยศัพท์อันสละสลวย

๕) สันตาโนปมา อุปมาด้วยศัพท์สืบต่อกัน

๖) นินโทปมา อุปมาด้วยการตำหนิ

๗) ปฏิโสโธปมา เปรียบด้วยปฏิเสธ

๘) อสาธารโณปมา เปรียบไม่ทั่วไป

๙) อภูโตปมา เปรียบด้วยวัตถุที่ไมมี

๒. อัตถคัมมูปมา อุปมาที่พึงรู้ด้วยอรรถ

๒.๑ สรูโปปมา เปรียบอย่างสมรูป

๒.๒ ปริกัปโปปมา อุปมาด้วยความดำริ

๒.๓ สัสโยปมา เปรียบอย่างสงสัย

๒.๔ ปฏิวัตถูปมา เปรียบด้วยวัตถุที่เทียบกัน

๓.วากยัตถคัมมูปมา อุปมาด้วยความแห่งพากย์

๓.๑ อิวยุตตาวากยัตถคัมมูปมา

๓.๒ วากยัตถูปมา ที่ไม่ประกอบด้วย อิว ศัพท์

เมื่อพิจารณา วิธีการเปรียบเทียบ พบว่าอุปมาลังการและอลังการชนิดอื่น ๆ มีวิธีแสดงการเปรียบเทียบวัตถุสองสิ่งได้หลายวิธี แบ่งเป็น ๒ กลุ่มคือ

๑.<u>กลุ่มที่แสดงการเปรียบเทียบผ่านการสร้างศัพท์</u>

อุปมาลังการกลุ่มหนึ่งได้อาศัยความซับซ้อนของการสร้างศัพท์เป็นเครื่องมือในการเปรียบเทียบ ได้แก่

๑) <u>สัททคัมมา</u> อุปมารู้ด้วยศัพท์ มีศัพท์ระบุอุปมาปรากฏ

<u>สมาสสัททคัมมา</u> อุปมารู้ด้วยศัพท์สมาส

มุนินฺโท จนฺทิมานโน.

พระจอมมุนี มีพระพักตร์เพียงดังดวงจันทร์

(สุโพธาลังการ : ๑๔๗)

ศัพท์ "จนฺทิมานโน" เป็นศัพท์สมาสมีอุปมาอยู่ในศัพท์ วิเคราะห์ว่า จนฺทิมา อิว อานนฺ ยสฺส โส จนฺทิมานโน พระพักตร์ของพระจอมมุนีพระองค์ใดเพียงดังดวงจันทร์ พระจอมมุนีพระองค์นั้น ชื่อว่ามีพระพักตร์เพียงดังดวงจันทร์ ดวงจันทร์เป็นอุปมา พระพักตร์เป็นอุปไมย สำเร็จด้วยวิธีของสมาส

<u>ปัจจยสัททคัมมา</u> อุปมารู้ด้วยศัพท์จำพวกปัจจัย

---------- วทนมฺปงฺกชายเต

มุนิโน นยนทฺวนฺทำ นีลุปฺปลทลียติ.

พระพักตร์ประพฤติเพียงดังบงกช พระเนตรทั้งคู่ของพระมุนี

ประพฤติเพียงดังกลีบอุบลเขียว

(สุโพธาลังการ :๑๔๘)

ปัจจัยที่เป็นเครื่องหมายของอุปมามีอยู่ ๒ ศัพท์ คือ อายะ กับ อิยะ ใช้ลงกับศัพท์นามทำศัพท์นามให้เป็นกริยา มีความหมายเท่ากับ อิว อาจรติ แปลว่า ประพฤติเพียงดังปงฺกชายเต และ นีลุปฺปลทลียติ แปลว่า ประพฤติเพียงดังบงกช และนิลุบล ตามลำดับ

๒) <u>สิเลโสปมา</u> อุปมาด้วยศัพท์อันสละสลวย

คือ การใช้คำแสดงคุณหรือลักษณะอันพิเศษคำเดียวกัน ส่องความแก่คำนามพร้อมกันสองคำ เช่น

สุคนฺธี โสภาสมฺพนธิ สสีรสุวิโรธิ จ
มุขนฺตวามฺพุชำ เวติ ---------

พระพักตร์ของพระองค์มีกลิ่นหอม พรั้งพร้อมด้วยความงาม และผิดกับดวงจันทร์ เพียงดังดอกบัวมีกลิ่นหอม พรั่งพร้อมด้วยความงาม และผิดกับดวงจันทร์

(สุโพธาลังการ : ๑๕๕)

กวีใช้คำสุคนธี คือมีกลิ่นหอม โสภาสมพนธิ คือพรั่งพร้อมด้วยความงาม และ สสีรสุวิโรธิ คือผิดกับดวงจันทร์ แต่ละคำเป็นคำแสดงลักษณะพิเศษของคำนามสองคำพร้อมกัน คือ "มุขำ" คือ พระพักตร์ และ "อมพุชำ" คือดอกบัว

๓) <u>ภาวาลังการ</u> การแต่งเรื่องราวที่ร้อยกรองบทนาม บทวิเสสนะ ที่ให้เข้าใจถึงความประสงค์ของผู้แต่งอย่างชัดเจน เหมือนกับแสดงภาพให้เด่นปรากฏ

นนุ เตเยว สนฺตา โน สาครา น กุลาจลา
มนมฺปี มริยาทำ เย สำวฏฺเฏปี ชหนฺติ โน.

ปกติสมุทรทั้งหลายยังมิใช่สาคร ขุนเขาอันเป็นต้นรากทั้งหลายยังมิใช่ขุนเขาอันเป็นต้นราก สัตบุรุษเหล่าใดถึงในสังวัฏฏกัลป์ ก็มิได้ละมรรยาทแม้สักหน่อย สัตบุรุษเหล่านั้นเท่านั้นเป็นสาครมิใช่หรือเป็นขุนเขามิใช่หรือ

(สุโพธาลังการ : ๒๖๖)

คาถานี้อาศัยบทนามคือ สาคร และกุลาจลา (หมายถึงภูเขาสิเนรุและสัตตบริภัณฑ์ เป็นแดนเกิดของภูเขาทั้งหลาย) มาเปรียบเทียบให้เห็นความยิ่งใหญ่ของสัตบุรุษ ผู้ทรงคุณ กล่าวคือแม้สาครจะมีความลึกเป็นปกติ แม้ขุนเขา ทั้งสิเนรุและสัตตบริภัณฑ์จะมีความมั่นคงเป็นปกติ แต่เมื่อถึงคราวสังวัฏฏกัลป์ คือเปลี่ยนกัลป์ มีไฟบรรลัยกัลป์มาล้าง สาครก็เหือดแห้งได้ ขุนเขาก็มอดมลายได้ แต่สัตบุรุษ ผู้ทรงคุณย่อมดำรงสภาพไว้ได้ ไม่ว่าในกาลไหน คงเป็นผู้ลึกซึ้งและไม่หวั่นไหว เป็นสาครและขุนเขาอันแท้จริง

๔) สันตาโนปมา อุปมาด้วยศัพท์สืบต่อกัน คือ อุปมาใช้ศัพท์รูปใด อุปไมยก็ใช้ศัพท์รูปนั้น แต่แสดงความหมายคนละอย่าง เช่น

พาลาวุยฺยานมาลายํ สาลกานนโสภินี.
ระเบียบแห่งอุทยานนี้ งดงามด้วยป่าไม้รัง เหมือนหญิงสาวผู้งดงามด้วยหน้าอันเป็นไปกับด้วยช้อง

(สุโพธาลังการ : ๑๕๕)

กวีใช้ศัพท์ "สาลกานนโสภินี" เป็นคุณศัพท์ที่ใช้ทั้งอุปมาและอุปไมย และสื่อความหลายนัยได้อย่างเหมาะเจาะ กล่าวคือ ใช้รูปศัพท์ "สาลกานนโสภินี" แปลว่างดงามด้วยป่ารัง อุปมาเปรียบภาพของ "อุยยานมาลา" หรือระเบียบแห่งอุทยาน และแยกรูปศัพท์เป็น "สาล-กานน-โสภินี" แปลว่างดงามด้วยหน้าอันเป็นไปกับด้วยช้อง เป็นบทอุปไมย มี "พาลาวา" แปลว่าเหมือนหญิงสาวรุ่น เป็นอุปมาขยายความ

๕) สิเลสาลังการ พากย์ใดที่ใช้บทร่วมกัน วางบทไว้บทเดียว คุมความได้ตลอด อลังการชนิดนี้มีความโดดเด่นคือ แสดงชั้นเชิงของการแปลศัพท์และวิธีประกอบศัพท์ ยกตัวอย่างเช่น

อนฺธตมหโร หารี สมารุหฺโห มโหทยํ
ราชเต รสิมาสีโย ภควา โพธยญฺชเน.

"ภควา" แปลได้ ๒ อย่างคือพระผู้ทรงพระภาคเจ้าและดวงอาทิตย์ ดังนั้น คำที่ประกอบเป็นประโยคแต่ละส่วนนั้น ล้วนส่องความคลุมถึงประธานทั้ง ๒ คำ โดยมีความหมายเดียวกัน คือ

ดวงอาทิตย์มีระเบียบแห่งรัศมี พระผู้ทรงพระภาคเจ้านี้ก็มีระเบียบแห่งรัศมี
ดวงอาทิตย์กำจัดเสียซึ่งความมืดอันกระทำให้เป็นผู้บอดตามปกติ
พระผู้ทรงพระภาคเจ้าพระองค์นี้ก็ทรงกำจัดความมืดคือโมหะ อันกระทำให้เป็นผู้บอด
ดวงอาทิตย์มีปกติจูงใจ พระผู้ทรงพระภาคพระองค์นี้ก็มีปกติจูงใจ
ดวงอาทิตย์ขึ้นสู่ภูเขาใหญ่คือสิเนรุ พระผู้ทรงพระภาคเจ้าพระองค์นี้ก็เสด็จขึ้นสู่ภูเขาใหญ่คือพระสัมโพธิญาณ

ดวงอาทิตย์ยังฝูงชนให้ตื่น พระผู้ทรงพระภาคเจ้าพระองค์นี้ก็ทรงยังฝูงชนให้ตื่น

ดวงอาทิตย์รุ่งเรือง พระผู้ทรงพระภาคเจ้าพระองค์นี้ก็ทรงรุ่งเรือง

(สุโพธาลังการ : ๒๓๐)

๖) <u>รูปกาลังการ</u> การกล่าวว่าสิ่งหนึ่งเป็นอีกสิ่งหนึ่ง

รูปกะ เป็นที่เข้าใจทั่วไปว่าตรงกับภาพพจน์แบบอุปลักษณ์ หรือ metaphor คือการยกเอาแต่ความไม่ต่างกันของวัตถุที่เป็นอุปมาและอุปไมยขึ้นกล่าวไว้ โดยไม่ต้องมีศัพท์หรือความใด ๆ ระบุ เช่น

องฺคุลิทลสโสภี นขาธิทิติเกสรำ
สิรสา น นิลนฺ ธนฺติ เก มุนินฺทปทมฺพุชำ

ชนเหล่าไรเล่าจะไม่ประดับดอกบัว คือพระบาทของจอมมุนี อันงดงาม ด้วย กลีบคือพระองคุลี มีพระรัศมีแห่งพระนขาเป็นเกษร ด้วยเศียรเกล้า

(สุโพธาลังการ : ๑๗๖)

องฺคุลิทลสโสภี และ นขาธิทิตเกสรำ เป็นวิเศษณ์ขยายนาม คือ มุนินฺทปทมฺพุชำ เปรียบพระองคุลีคือกลีบดอกบัว พระนขาคือเกสรดอกบัว

รูปกะแบ่งเป็น ๒ ประเภท แต่ละประเภทยังแยกย่อยได้อีก ๓ ชนิด ดังนี้

อเสสวัตถุวิสัย -สมาสรูปกะ การแต่งรูปกะที่เป็นบทสมาส มีวัตถุทั้งสิ้นเป็นวิสัย
-อสมาสรูปกะ การเรียงบทต่างๆ เป็นรูปกะโดยไม่เข้าสมาส
-สมาสาสมาสรูปกะ รูปกะทั้งเป็นบทสมาส ทั้งมิใช่บทสมาส

เอกเทสวัตถุวิวัตติ -สมาสรูปกะ รูปกะที่เป็นบทสมาส เป็นไปในเอกเทศ
-อสมาสรูปกะ การเรียงบทต่างๆ เป็นรูปกะโดยไม่เข้าสมาส
-สมาสาสมาสรูปกะ รูปกะทั้งเป็นบทสมาส ทั้งมิใช่บทสมาส

จะเห็นได้ว่า รูปกาลังการนี้ อาศัยกฎเกณฑ์ของการผูกศัพท์เป็นเครื่องมือในสื่อความหมายเชิงเปรียบเทียบทั้งสิ้น

๒.กลุ่มที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุสองสิ่ง

อลังการกลุ่มหนึ่งมีวิธีการนำวัตถุสองสิ่งมาเปรียบเทียบกัน โดยมีมิติของการเปรียบเทียบหลายทาง ดังนี้

๒.๑ แสดงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุสองสิ่งเสมอกัน

๑) วากยัตถวิสยา อุปมาด้วยความแห่งพากย์

ก) อิวยุตตาวากยัตถคัมมูปมา

ชิโน สงฺกิเลสตตฺตาน- มาวิภูโต ชนานยํ
ฆมฺมสนฺตาปตตฺตานำ ฆมฺมกาเลมฺพุโท วิย.

พระชินเจ้าพระองค์นี้ ทรงปรากฏแก่ฝูงชนผู้เร่าร้อนด้วยกิเลส เหมือนเมฆในหน้าแล้ง ปรากฏแก่ฝูงชนผู้เร่าร้อนด้วยความร้อนแห่งความแห้งแล้งฉะนั้น

(สุโพธาลังการ : ๑๖๘)

คาถานี้ในวรรคสุดท้าย ประกอบด้วยศัพท์ คือ วิย แปลว่า เหมือน ราวกับ คาถานี้จึงเป็นอุปมาด้วยเนื้อความ ที่ประกอบด้วย อิวศัพท์ เป็นต้น

ข) วากยัตถูปมา ที่ไม่ประกอบด้วย อิว ศัพท์

มุนินฺทานนมาภาติ วิลาเสกมโนหรำ
อุทฺธ์ สมุคฺคตสฺสาปิ กินฺเต จนฺท วิชมฺภนา.

ดูกรดวงจันทร์ พระพักตร์ของจอมมุนี จูงใจได้เป็นอย่างเอกด้วยความงามสว่างอยู่ ประโยชน์อะไรด้วยความองอาจของท่านแม้จะขึ้นไปเบื้องสูงแล้ว

(สุโพธาลังการ : ๑๖๘)

เนื้อความในวรรคสุดท้ายเป็นอุปมา หรือบทเปรียบเทียบของวรรคแรก โดยไม่ต้องใช้อิว ศัพท์ บ่งความพิเศษว่าความงามของดวงจันทร์สู้ความงามแห่งพระพักตร์ของพระจอมมุนีไม่ได้

๒) ธัมโมปมา การเปรียบสภาวะ แสดงถึงสภาวะอันเสมอกัน

วิกาสิปทุมัวาติ- สุนฺทรํ สุคตานนํ

พระพักตร์ของพระสุคตเจ้างดงามยิ่ง ประดุจดังดอกประทุมอันแย้มบาน

(สุโพธาลังการ : ๑๕๑)

วิกาสิปทุมัว แยกศัพท์เป็น ปทุมํ อิว เป็นบทเปรียบเทียบที่ยกสภาวะ คือความงามของดอกปทุมที่แย้มบานมาเปรียบกับความงามของพระพักตร์พระสุคตเจ้า

๓) ปฏิวัตถูปมา เปรียบด้วยวัตถุที่เทียบกัน

ชเนสุ ชายมาเนสุ เนโกปิ ชินสาทิโส

ทุติโย นูน อตฺเถว ปริชาตสฺส ปาทโป.

บรรดาชนที่เกิดกันอยู่ แม้สักคนเดียวก็ไม่เหมือนพระชินเจ้า

ต้นไม้อันเป็นต้นที่สองของปาริชาติ ไม่มีแน่แท้ทีเดียว

(สุโพธาลังการ : ๑๖๕)

เนื้อความหลักคือ พระชินเจ้าไม่เหมือนบรรดาที่เกิดกันอยู่ และมีต้นปาริชาติ ซึ่งย่อมไม่มีต้นที่สอง มีสภาวะเสมอพระชินเจ้า เป็นบทเปรียบเทียบ

๔) สรูโปปมา เปรียบอย่างสมรูป

ภิงฺคา เนมานิ จกฺขูนิ นามฺพุชํ มุขเมวิทำ

วัตถุเหล่านี้มิใช่แมลงภู่ เป็นดวงตาทั้งหลาย

วัตถุนี้มิใช่ดอกบัว เป็นดวงพักตร์แท้ ๆ

(สุโพธาลังการ : ๑๖๒)

คาถานี้ได้ยก ภิงฺค แมลงภู่ เปรียบกับ จกฺขุ ดวงตา และอมฺพุช ดอกบัว เปรียบกับ มุข ดวงพักตร์ แสดงให้เห็นว่า วัตถุทั้ง ๔ นี้คล้ายคลึงกัน เป็นอุปมาที่มีรูปเสมอกัน

๕) อัญญมัญโญปมา เปรียบซึ่งกันและกัน

ตวานนมิวามฺโพช- มนฺโพชมิว เต มุขำ

ดอกบัวเพียงดังพระพักตร์ของพระองค์ พระพักตร์ของพระองค์เพียงดังดอกบัว

(สุโพธาลังการ : ๑๕๔)

คาถานี้ใช้วิธีอุปมาโดยยกวัตถุสองสิ่งเปรียบเทียบซึ่งกันและกัน ไม่ได้เปรียบวัตถุสิ่งหนึ่งเหมือนอีกสิ่งหนึ่งเพียงฝ่ายเดียว

๖) ตุลยโยคิตาลังการ การแต่งที่ประกอบความเท่ากัน ยกวัตถุทั้งสองที่มีคุณตามสภาพขึ้นเทียบเคียงกัน แล้วกล่าวคู่เคียงกันไป

สมฺปตฺตสมฺมุโท โลโก สมฺปตฺตาโลกสมฺปโท
อุโภหิ รสิมาลี จ ภควา จ ตโมนุโท.

โลกอันมีความบันเทิงถึงพร้อมแล้ว มีความเพียบพร้อมด้วยแสงสว่างถึงพร้อมแล้ว ด้วยเหตุ ๒ ประการ คือดวงอาทิตย์กำจัดความมืดปกติ ๑ พระผู้มีพระภาคเจ้าทรงกำจัดมืดคือโมหะ ๑

(สุโพธาลังการ : ๒๔๗)

๒.๒ แสดงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุสองสิ่งในเชิงเกื้อกูลหรือส่งเสริมกัน

๑) สมาหิตาลังการ การกล่าวหรืออ้างถึงเหตุอันหนึ่งซึ่งช่วยอุปการะเกื้อกูลให้กิจหนึ่งสำเร็จ

มาราริภงฺคาภิมุข- มานโส ตสฺส สตฺถุโน
มหามหิ มหารวํ รวียมุปการิกา.

แผ่นดินใหญ่นี้เป็นอุปการะแด่พระศาสดาพระองค์นั้น ผู้มีพระหทัยมุ่งมั่นในอันจะเผด็จข้าศึก คือพระยามาร คำรามร้องก้องสนั่น

(สุโพธาลังการ : ๒๒๑)

คาถานี้ การเผด็จศึกมารเป็นกิจที่พระศาสดาทรงปรารภที่จะกระทำ มีการคำรามร้องก้องสนั่นของพระยามารเป็นเหตุหรืออุปถัมภ์ให้กิจนี้สำเร็จ และได้แผ่นดินช่วยเกื้อหนุนให้กิจสำเร็จได้ด้วยอำนาจแห่งบุญบันดาล

๒) อัญญมัญญวิภูสนาลังการ การแต่งที่เกื้อกูลกันระหว่างความของบทที่เป็น ภูสิยะ : สิ่งที่ต้องแต่ง และ ภูสา : เครื่องแต่ง

พฺยามสุมณฺฑลนฺเตน มุนินา โลกพนฺธนา
มหนฺตึ วินฺทติ กนฺตึ โสปิ เตเนว ตาทิสึ.

มณฑลแห่งพระรัศมีวาหนึ่ง ย่อมได้ความงามใหญ่ ด้วยพระมุนีผู้เป็นเผ่าพันธุ์แห่งโลกพรองค์นั้น แม้พระมุนีพระองค์นั้นเล่า ก็ย่อมได้ความงามใหญ่ ด้วยมณฑลแห่งพระรัศมีวาหนึ่งนั้นดุจกัน

(สุโพธาลังการ : ๒๕๙)

ความตอนต้นมี พฺยามสุมณฺฑลึ เป็นภูสิยะ คือสิ่งที่ต้องประดับประดา และมี มุนินา เป็นภูสา คือเครื่องประดับ ส่วนความตอนหลังพระมุนีกลับเป็นภูสิยะ และมณฑลแห่งรัศมี กลับเป็นภูสา ต่างประดับซึ่งกันและกัน

๒.๓ แสดงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุสองสิ่งร่วมกัน

สหวุตตาลังการ กล่าวถึงกิริยาและคุณร่วมกัน

ชลนฺติ จนฺทรํสีหิ สมึ สตฺถุ นขึสโว
วิชมฺภติ ว จนฺเทน สมึ ตมฺมุขจนฺทิมา.

พระรัศมีแห่งพระนขาของพระศาสดา ย่อมรุ่งเรืองเสมอด้วยรัศมีแห่งดวงจันทร์ ดวงจันทร์คือพระพักตร์ของพระศาสดานั้นเฉิดฉายเสมอด้วยดวงจันทร์ทีเดียว

(สุโพธาลังการ : ๒๖๐)

ชลนฺติ และ วิชมฺภติ เป็นกริยาร่วม ทั้งพระรัศมี พระนขา และรัศมีดวงจันทร์

ชิโนทเยน มลีนึ สห ทุชฺชนเจตสา
ปาปนฺทิสา สุวิมลา สห สุชนเจตสา.

เพราะการเสด็จอุบัติแห่งพระชินเจ้า บาปเศร้าหมองไปพร้อมกับจิตใจทรชน ทิศทั้งหลายสว่างไสวดี พร้อมกับจิตใจของคนดี

(สุโพธาลังการ : ๒๖๐)

กวีได้กล่าวถึงคุณ คือความเศร้าหมองและความสว่างไสวร่วมกันในคำว่า ปาปนุทิสา สุวิมลา ได้เนื้อความสองประการ คือจิตใจของทรชนกับบาปมาร่วมกันเศร้าหมอง จิตใจของคนดีกับทิศทั้งหลายร่วมกันสว่างไสว

๒.๔ แสดงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุสองสิ่งในเชิงแยกส่วน

พยติเรก (แยกส่วนที่ยิ่ง) อลังการที่ยกเอาส่วนพิเศษขึ้นกล่าวต่างหาก เมื่อวัตถุสองสิ่งที่เทียบกันได้นั้น สิ่งหนึ่งมีส่วนพิเศษยิ่งกว่าอีกสิ่งหนึ่ง

คมฺภีรตฺตมหตฺตาทิ- คุณา ชลธินา ชิน
ตุลฺโย ตฺวมสิ เภโท ตุ สรีเรนีทิเสน เต.

ข้าแต่พระชินเจ้า พระองค์เสมอกับห้วงน้ำโดยพระคุณคือความลึกและความใหญ่เป็นต้น แต่ความต่างของพระองค์ (กับห้วงน้ำ) ด้วยพระสรีสระเช่นนี้

(สุโพธาลังการ : ๑๙๘)

กล่าวถึงวัตถุสองสิ่งเสมอกัน ได้แก่พระพุทธองค์เสมอด้วยห้วงน้ำ เหตุแห่งคุณมีความลึกและความใหญ่เป็นต้น แต่พระพุทธองค์พิเศษยิ่งกว่า จึงยกขึ้นมากล่าวต่างหากว่า พระพุทธองค์ทรงคุณพิเศษกว่าห้วงน้ำตรงพระสรีรกาย

๒.๕ แสดงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุสองสิ่งในเชิงปฏิเสธ

๑) อัปปกตัตถุตยาลังการ แต่งความชมด้วยวัตถุที่ยังไม่ปรากฏ

สุขํ ชีวนฺติ หริณา วเนสฺวปรเสวิโน
อนายาโสปลาเภทิ ชลทพฺพงฺกุราทิภิ.

ฝูงเนื้ออันไม่คบกับผู้อื่น พากันเป็นอยู่อย่างสบาย ด้วยอาหารมีน้ำและหญ้าอ่อนเป็นต้น อันหาได้ไม่ยากในป่าทั้งหลาย

(สุโพธาลังการ : ๒๕๕)

ในตำราอธิบายว่า ศัพท์ อปรเสวิโน แปลตามรูปวิเคราะห์ได้ว่า มีปกติไม่คบผู้อื่น หมายความว่า ไม่ต้องเอาใจผู้อื่น แต่ อปรเสวิโน นี้ก็อาจแปลว่า คบผู้อื่น ก็ได้ เพราะ อปร ศัพท์ กับ ปร ศัพท์ มีความหมายเดียวกัน เมื่อพิจารณาเนื้อความการกล่าวชม ได้ความว่า อยู่ผู้เดียว สบายดี ไม่ต้องคอยเอาใจใคร เป็นการชมถึงสิ่งที่ยังไม่ปรากฏ คือยังไม่ถึงเป็นอย่างนั้น เป็นแต่เข้าใจว่าจะเป็นอย่างนั้น ก็เลยกล่าวชมออกมา

๒) วิโรธิตาลังการ การแต่งที่ผิด การแสดงความเกี่ยวโยงกัน ระหว่างบทที่มี ความขัดแย้งกัน แต่มีความมุ่งหมายเพื่อจะเชิดชูอย่างสูง

คุณา สภาวมธุรา อปิ โลเกกพนฺธุโน
เสวิตา ปาปเสวินำ สมฺปทูเสนฺติ มานสำ.

พระคุณทั้งหลายของพระผู้มีเผ่าเป็นเอกในโลก แม้จะมีความอ่อนหวานเป็นสภาพ อันผู้มีปกติคุ้นกับความดีสร้องเสพแล้ว ย่อมประทุษร้ายใจของชนผู้มีปกติคุ้นกับความบาปเสียเป็นอย่างดี

(สุโพธาลังการ : ๒๖๒)

คาถานี้มีความแย้งกัน ระหว่างบทที่เป็นคุณและเป็นกริยา กล่าวคือพระคุณอันอ่อนหวานย่อมทำให้ผูสร้องเสพเกิดความชุ่มชื่นใจ ไม่พึงกระทำการประทุษร้าย ส่วนการประทุษร้ายก็ไม่ควรจะเป็นพระคุณอันอ่อนหวาน แต่ในที่นี้ พระคุณอันอ่อนหวานกลับประทุษร้ายใจของคนผู้คุ้นกับความบาป ความอ่อนหวานกับการประทุษร้ายขัดแย้งกัน มาร่วมสัมพันธ์กันในที่นี้เพื่อเทิดทูนพระคุณนั้นให้สูงเด่นยิ่งขึ้น

จะเห็นได้ว่า วิโรธิตาลังการ ตรงกับปฏิพจน์ หรือ oxymoron ภาพพจน์ซึ่งนำเอาคำและความหมายที่ไม่สอดคล้องกันและดูเหมือนจะขัดแย้งกันมารวมไว้ด้วยกันเพื่อให้เกิดผลเป็นพิเศษ (ราชบัณฑิตยสถาน ๒๕๓๙ : ๑๕๗)

๓) อากเขปะ กล่าวด้วยการห้ามเสีย

เป็นอลังการที่กล่าวในเชิงปฏิเสธ เมื่อต้องการจะกล่าวถึงความวิเศษของผู้ใดผู้หนึ่ง หรือสิ่งใดสิ่งหนึ่ง แต่ไม่กล่าวไปตามนั้น กลับกล่าวในเชิงปฏิเสธ เมื่อพิจารณาโดยนัยแล้ว จึงพบว่าแสดงความวิเศษไว้

เอกกีเนกเสนนฺตำ มารำ สวิชยำ ชิโน
กถนฺตมถวา ตสฺส ปารมีพลมีทิสำ.

พระชินเจ้าลำพังพระองค์เดียว ทรงผจญพญามารนั้น ผู้มีเสนามากมายเสียได้ การที่ทรงมีชัยนั้นมีด้วยประการไฉนเล่า น้อยไปหรือพระกำลังแห่งพระบารมีของพระชินเจ้าพระองค์นั้นเช่นนี้

(สุโพธาลังการ : ๑๙๐)

คาถานี้คล้ายจะปรารภว่า พระชินเจ้าพระองค์เดียวไม่น่าจะทรงผจญมารผู้มีเสนามากได้เลย คำตอบก็คือ "ทำไมไม่น่าล่ะ พระบารมีพลของพระองค์เป็นเช่นนี้" การที่จะเข้าใจความเช่นนี้ได้ ก็ด้วยเหตุคือความที่พระองค์ไม่มีเพื่อน และความที่พระยามารมีบริวารมาก เทียบเคียงกัน

๔) นินโทปมา อุปมาด้วยการตำหนิ

ขยิ จนฺโท พหุรชำ ปทุมนฺเตหิ เต มุขำ
ดวงจันทร์ยังเสื่อมได้ ดอกปทุมเล่าก็ยังมีธุลีมาก พระพักตร์ของพระองค์
แม้จะเสมอกับดวงจันทร์ และดอกปทุมเหล่านั้นก็ยังล้ำเลิศ
(สุโพธาลังการ : ๑๕๖)

นินโทปมา เป็นอลังการที่กล่าวตำหนิบทอุปมาเพื่อส่งความให้บทอุปไมยโดดเด่นยิ่งขึ้น ในที่นี้ กวีได้กล่าวตำหนิดวงจันทร์และดอกปทุมว่าเสื่อมทรามได้ เพื่อแสดงให้เห็นว่า พระพักตร์ของพระพุทธองค์ แม้จะเสมอด้วยดวงจันทร์และดอกปทุม โดยมีสภาวะคือเปล่งปลั่งและมีกลิ่นหอมเหมือนกันก็ตาม แต่ก็ล้ำเลิศกว่า คือไม่เสื่อมและปราศจากธุลี

๕) ปฏิโสโธปมา เปรียบด้วยปฏิเสธ

อสมตฺโถ มุเขเนนฺทุ ชิน เต ปฏิคชฺชิตุำ
ชโฬ กฬีกิ อยำ ----------
ข้าแต่พระชินเจ้า ดวงจันทร์อันเย็นฉ่ำมีรอยกระต่ายเป็นตำหนิ
บมิสามารถจะประชันกับพระพักตร์ของพระองค์ได้
(สุโพธาลังการ : ๑๕๘)

คาถานี้กล่าวถึงดวงจันทร์เป็นอุปมา มีคุณบทคือ ชโฬ ซึ่งขยายความว่า สิโต แปลว่าเย็นฉ่ำ และ กฬงฺกี แปลว่ามีรอยกระต่าย ไม่อาจสู้พระพักตร์ของพระพุทธเจ้าได้ เพราะพระพักตร์ของพระองค์แช่มชื่นและปราศจากรอยใด ๆ ทั้งสิ้น

๖) อสาธารโณปมา เปรียบไม่ทั่วไป

กจฺฉำ จนฺทารวินฺทาน- มติกฺกมฺม มุขนฺตว
อตฺตนา ว สมญฺชาต- มิตฺยสาธารโณปมา.

พระพักตร์ของพระองค์ล่วงพ้นร่องรอยแห่งดวงจันทร์และดอกบัวได้แล้ว
เกิดเป็นอวัยวะเสมอกัน ด้วยตนเองแล

(สุโพธาลังการ : ๑๕๙)

คาถานี้แปลความว่าพระพักตร์ของพระพุทธองค์นั้น ทอดทิ้งร่องรอยของดวงจันทร์และดอกบัวไปหมด เพราะพระองค์เป็นผู้ไม่มีอะไรมาเทียมทัน แต่การที่นำดวงจันทร์และดอกบัวมาเทียบเคียงนี้ เพราะวัตถุใดๆ ในโลกที่ชาวโลกนับถือกัน ที่จะนำมาเปรียบได้ก็มีอยู่แต่ดวงจันทร์และดอกบัวเท่านั้น นอกจากนี้ ที่เปรียบนั้น ก็เปรียบได้เพียงรูปของพระพักตร์เท่านั้น เช่นนี้เรียกว่าเปรียบไม่ทั่วไป หรือเปรียบจำกัด

๗) <u>วิภาวนาลังการ</u> ความในข้อใดที่จะรู้ได้ด้วยเหตุที่สำเร็จแล้วโดยปกติ แต่กลับปฏิเสธเหตุนั้นเสีย ประกาศเหตุอื่นแทน แต่เหตุที่ประกาศนั้นกลับทำให้ความข้อนั้นชัดเจนขึ้น

อนญฺชิตาสิตนฺเนตฺต- นฺธโรรญฺชิตารุโณ
สมานตา ภมุปายํ ชินานาวชฺชิตา ตว.

ข้าแต่พระชินเจ้า พระเนตรของพระองค์ไม่ต้องหยอดยาก็ดำ
ริมพระโอษฐ์ไม่ต้องย้อมก็แดง แม้พระขนงนี้เล่า ไม่ต้องดัดก็โก่งงาม

(สุโพธาลังการ : ๒๐๒)

ในตำราอธิบายว่า เป็นที่ทราบกันดีว่านัยน์ตาต้องหยอดยาจึงจะดำ ริมฝีปากต้องย้อมด้วยครั่ง เป็นต้นจึงจะแดง คิ้วต้องดัดจึงจะโค้ง แต่ในคาถานี้ปฏิเสธเหตุเหล่านี้ทั้งหมด โดยประกาศว่าความดำแห่งนัยน์ตา ความแดงแห่งริมฝีปาก ความโก่งแห่งคิ้ว ได้มาจากเหตุอื่น คือกุศลกรรมที่สร้างสมไว้ในชาติก่อน

๘) <u>พยาชวัณณนาลังการ</u> การแต่งเพื่อสดุดี แต่มีลักษณะเหมือนกับตำหนิติเตียน

สญฺจาเลตุมลํ ตุวสิ ภูสํ กุวลยาขิลํ
วิเสสนฺตาวตา นาถ คุณานนฺเตว นาม กึ.

ข้าแต่พระองค์ผู้เป็นนาถะ พระองค์ทรงสามารถเป็นอย่างยิ่ง ที่จะยังกุวลัย
ทั้งปวงให้สั่นคลอน ข้าพระองค์ทั้งหลายจะกล่าวความวิเศษแห่งพระคุณ
ทั้งหลายของพระองค์ ด้วยเหตุเพียงเท่านั้นกระไรได้

(สุโพธาลังการ : ๒๒๔)

คาถานี้เป็นการถวายสดุดีแด่พระคุณของพระพุทธองค์ ด้วยประกอบศัพท์ที่เป็นโทษ คือ กุวลย ซึ่งมีความหมายเป็น ๒ นัยคือ ดอกบัว ก็ได้ แผ่นดิน ก็ได้ หากตีความว่า พระคุณของพระพุทธองค์ทำให้ดอกบัวหวั่นไหว ความหมายจะไม่หนักแน่น ดังนั้นความหมายอันแท้จริงของ กุวลย ศัพท์ จึงหมายถึงแผ่นดิน การประกอบศัพท์ซึ่งมีความหมาย ๒ นัยเช่นนี้ จึงดูเสมือนว่าจะเป็นโทษ

๕) <u>วัญจนาลังการ</u> ปกปิดข้อที่จะพึงพรรณนาเสีย แล้วแสดงวัตถุอันอื่นอย่างใดอย่างหนึ่ง จะสมหรือไม่สมกับวัตถุที่มุ่งจะพรรณนานั้นก็ตาม

อสมวญฺจนาลงฺการ การอำพรางวัตถุที่ไม่สม

ปุรโต น สหสฺเสสุ น ปญฺเจสุ จ ตาทิโน
มาโร ปเรสุ ตสฺเสสํ สหสฺสํ ทสวตฺติตํ.

พระยามารมิได้มีศร ๑๐๐๐ เล่ม และก็มิได้มีศร ๕ เล่ม เฉพาะพระพักตร์ของพระพุทธองค์ผู้ทรงตาทิคุณ พันแห่งลูกศรเหล่านั้นคูณด้วย ๑๐ มีในผู้อื่นของพระยามารนั้น

(สุโพธาลังการ : ๒๕๒)

คาถานี้แสดงวัตถุที่ไม่เสมอกัน ข้อที่จะต้องพรรณนาคือพระยามาร แต่ไม่พรรณนากลับไปกล่าวถึงสิ่งอื่น ได้แก่ ลูกศรของพระยามาร ซึ่งมีฐานะไม่เสมอกับพระยามาร

สมวญฺจนาลงฺการ การอำพรางวัตถุที่เหมาะสม

วิวาทมนุยญฺชนฺโต มุนินฺทวททนินฺทุนา
สมฺปุณฺโณ จนฺทิมา นายํ ฉตฺตเมตมฺมโนภุโน.

ดวงจันทร์นี้มาประกอบการแข่งขัน กับดวงจันทร์คือพระพักตร์ของพระจอมมุนี จึงมิได้เต็มพร้อม เพราะจันทร์มณฑลนี้เป็นฉัตรของกาม

(สุโพธาลังการ : ๒๕๔)

คาถานี้ วัตถุที่พึงพรรณนาได้แก่ ดวงจันทร์ แต่กวีไม่พรรณนา กลับแสดงถึงฉัตรอันเสมอกันกับดวงจันทร์แทน

๑๐) <u>วิเสสาลังการ</u> บทประพันธ์ที่มุ่งจะแสดงถึงความวิเศษ ความประเสริฐ แต่กลับกล่าวถึงความบกพร่อง ถือเอาความบกพร่องเป็นเครื่องส่องความวิเศษ

น รถา น จ มาตงฺคา น หยา น ปทาทโย
ชิโต มารารี มุนินา สมฺภาราวชฺชเนน กึ.

เหล่ารถไม่มี เหล่าช้างไม่มี เหล่าม้าไม่มี และเหล่าเสนามีพลเดินเท้าเป็นต้น ก็ไม่มี พระจอมมุนีทรงชำนะข้าศึกคือมารแล้ว ด้วยทรงรำลึกถึงพระสมภารอย่างไรเล่า

(สุโพธาลังการ : ๒๒๕)

คาถานี้กล่าวถึงความพร่องในส่วนนาม คือ รถ ช้าง ม้า และเหล่าเสนา เพื่อแสดงความวิเศษของพระจอมมุนี ว่าทั้ง ๆ ที่ไม่มีอุปกรณ์ในการทำศึกแต่ประการใด ก็ยังสามารถเอาชนะมารได้

น พทฺธา ภกุฏิ เนว ผริโต ทสฺสนจฺฉโท
มาราริภงฺคมากาสิ มุนิวีโร วโร สยํ.

พระขนงมิได้ขมวด ริมพระโอษฐ์ก็มิได้ทรงเผยอ พระมุนีผู้แกล้วกล้าประเสริฐด้วยพระองค์ ทรงกระทำการเผด็จข้าศึกคือมารได้

(สุโพธาลังการ : ๒๒๖)

คาถานี้กล่าวถึงความบกพร่องของกิริยาอาการ คือมิได้ทรงขมวดพระขนง มิได้ทรงเผยพระโอษฐ์เลย เพื่อแสดงความวิเศษของพระพุทธองค์ที่ทรงหักศึกมารได้

๒.๖ แสดงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุสองสิ่งในเชิงเหตุผล

<u>เหตวาลังการ</u> อลังการที่อาศัยการอ้างเหตุผลเป็นเครื่องประดับเนื้อความ

ปรมตฺถปกาเสก- รสา สพฺพมโนหรา
มุนิโน เทสนายมฺเม กามํ โตเสติ มานสํ.

พระธรรมเทศนานี้ของพระจอมมุนีมีกิจเดียวคือประกาศประโยชน์อย่างยอดยิ่ง จับใจคนทั้งปวง ย่อมยังใจของข้าพเจ้าให้ยินดีโดยแท้

(สุโพธาลังการ : ๒๐๕)

ในคาถานี้ พระธรรมเทศนาเป็นเหตุที่ทำให้ "ความยังใจให้ยินดี" บังเกิดขึ้น มีปรมตฺถปกาเสกรสา คือประกาศประโยชน์อย่างยอดยิ่ง เป็นบทอลังการตกแต่งเนื้อความของเหตุ

ข.กลุ่มที่เน้นการแสดงโวหาร

แนวคิดสำคัญอีกประการหนึ่งของอลังการ คือการแสดงโวหารเพื่อสร้างความคิดและอารมณ์อันเข้มข้นของกวีนิพนธ์ อลังการกลุ่มหนึ่งมีลักษณะการแสดงโวหารหลายวิธี สามารถจัดเป็นกลุ่มย่อยได้ ๓ กลุ่ม โดยพิจารณาจากวิธีการแสดงโวหารและผลการแสดงโวหาร ดังนี้

๑.กลุ่มที่แสดงระเบียบการซ้ำ

เมื่อพิจารณาจากวิธีการแสดงโวหาร มีอลังการ ๓ ชนิดที่ใช้วิธีการกล่าวซ้ำเป็นเครื่องมือในการตกแต่งเนื้อความ ได้แก่

๑) อาวุตติ การกล่าวซ้ำ

มโน หรติ สพฺเพส- มาททาติ ทิสา ทส
คณฺหาติ นิมฺมลตญฺจจ ยโสราสี ชินสฺสยํ.
กองแห่งพระยศของพระชินเจ้านี้ ย่อมจับใจแห่งชนทั้งปวง
ย่อมถือเอาความเป็นผู้หามลทินมิได้
(สุโพธาลังการ : ๑๘๔)

คาถานี้ใช้ศัพท์กริยาทั้ง ๓ คือ หรติ อาททาติ และคณฺหาติ มีความหมายอย่างเดียวกัน

วิภาเสนฺติ ทิสา สพฺพา มุนิโน เทหกนฺติโย
วิภา เสนฺติ จจ สพฺพาปิ จนฺทาทีนํ หตา วิย.
พระรัศมีแห่งพระกายของพระมุนี ยังทิศทั้งปวงให้สว่างไสว
และรัศมีแม้ทั้งปวงของดวงจันทร์เป็นต้นก็ซบเซาไป เหมือน
ถูกกำจัดเสีย
(สุโพธาลังการ : ๑๘๔)

คาถานี้ใช้ศัพท์ วิภาเสนฺติ กับ วิภา เสนฺติ เหมือนกัน แต่บทแรกเป็นกริยา บทหลังเป็นสองบท แยกกัน คือ วิภา บทหนึ่ง กับ เสนฺติ บทหนึ่ง และแปลต่างกัน

อาวุตตินี้ตรงกับการหลากคำและการเล่นคำพ้องในวรรณคดี

๒) กมาลงการ การกล่าวอุเทศซ้ำความของบทที่ยกขึ้นชี้แจงไว้แล้ว ตามลำดับ

อาลาปหาสลีลาหิ มุนินฺท วิชยา ตว
โกกิลา กุมุทานิ โจ- ปเวสนฺเต วนํ ชลํ.

ข้าแต่พระจอมมุนี ฝูงดุเหว่าและเหล่ากุมุท พากันรีบรุดหลบเข้าสู่ป่าสู่ชล เหตุพ่ายแพ้แต่ความไพเราะแห่งพระดำรัส และความพริ้มพรายแห่งพระหรรษาของพระองค์

(สุโพธาลังการ : ๒๐๙)

คาถานี้สรรเสริญพระพุทธองค์ ยกพระอาการเพียง ๒ ประการคือ อาลาปลีลา และหาสลีลา ถัดจากนั้นยกอุเทศซ้ำ คือ โกกิลา และกุมุทานิ แล้วยกอุเทศที่เพ่งลำดับย่อยลงไปอีก คือ วนำ และ ชลำ เป็นไปโดยลำดับ ไม่สับสน เป็นการประพันธ์ที่เรียบเรียงสาเหตุและผลลัพธ์ ส่งความเกี่ยวเนื่องกันไปเป็นลูกโซ่

๓) เอกาวลีอลังการ การแต่งที่คล้องกันเป็นสายเดียว บทที่เป็นเบื้องปลายคล้องจองกันกับบทเบื้องต้น

ปาทา นขาลิรุจิรา นขาลิ รสิภาสุรา
รสี ตโมปหาเนก- รสา โสภนฺติ สตฺถุโน.

พระบาทยุคลของพระศาสดา งดงามด้วยระเบียบแห่งนขา ระเบียบแห่งพระนขางดงามด้วยพระรัศมี พระรัศมีทั้งหลายมีกิจอันเดียว คือกำจัดความมืดเสีย ย่อมงดงาม

(สุโพธาลังการ : ๒๕๗)

คาถานี้มีบทเบื้องปลายคล้องกันกับบทเบื้องต้น และบทประธานเบื้องปลายนั้นก็เป็นบทวิเสสนะของบทเบื้องต้นโดยลำดับ ในที่นี้ บาทต้น คือบท นขาลิรุจิรา เป็นวิเสสนะของ ปาทา บาทที่ ๒ ก็ยกเอา นขาลิ มาตั้งเป็นประธานเชื่อมกันอีก เป็นต้น

๒. กลุ่มที่แสดงโวหารกล่าวโดยอ้อม

โวหารกลุ่มนี้มุ่งเน้นการกล่าวโดยอ้อม ให้ผู้อ่านผู้ฟังตีความเอาจากปริบท ซึ่งฝ่ายผู้เสพต้องมีภูมิรู้เท่าเทียมกับฝ่ายผู้สร้าง

๑) <u>สมาสาลังการ</u> การกล่าวถึงวัตถุที่ใจมุ่งจะกล่าว แต่ไม่กล่าวออกมาตามรูปนั้น เก็บความที่ต้องการจะกล่าวนั้นไว้ในใจ ประกาศออกมาให้รู้ด้วยสิ่งเปรียบเทียบ

วิสุทฺธามตสนฺทายิ ปสฏฺฐรตนาลโย
คมฺภีโร อยมมฺโพธิ ปุณฺเณนาราธิโต มยา.

มหาสมุทรนี้อำนวยทั้งอมฤตอันบริสุทธิ์ เป็นบ่อเกิดแห่งรัตนะอันประเสริฐ ลึกซึ้งแท้ เราบรรลุแล้วด้วยบุญ

(สุโพธาลังการ : ๒๑๒)

คาถานี้เป็นความเปรียบถึงพระสัทธรรมกับมหาสมุทร เทียบได้ดังนี้

พระสัทธรรมอำนวยพระนิพพานอันบริสุทธิ์เสมอด้วยมหาสมุทรอำนวยอมฤตอันปราศจากพิษ

พระสัทธรรมเป็นที่สถิตแห่งรัตนะอันประเสริฐ คือพระโพธิปักขิยธรรม เสมอด้วยมหาสมุทรอันเป็นบ่อเกิดแห่งรัตนะต่าง ๆ

พระสัทธรรมเป็นสภาพอันลึกซึ้ง เสมอกับมหาสมุทรอันยากที่บุคคลทั่วไปจะหยั่งถึง

ทั้งนี้ กวีไม่ได้กล่าวถึงพระสัทธรรม อันเป็นบทอุปไมย แต่กล่าวเฉพาะมหาสมุทรอันเป็นบทอุปมา เป็นที่เข้าใจหรือรับรู้ร่วมกันระหว่างผู้สร้างกับผู้เสพได้ในปริบทนี้

๒) <u>ปริยายวุตตะ</u> พูดโดยอ้อม

วิวฏงฺคณนิกฺขิตฺตำ ธนมารกฺขวชฺชิตำ
ธนกาม ยถากามำ ตุวำ คจฺฉ ยทิจฺฉสิ.

ดูกรท่านผู้ต้องการทรัพย์ ทรัพย์นั้นเขาฝังไว้บนเนินอันเปิดเผย ปราศจากการหวงแหน ถ้าท่านต้องการ ท่านจงไปตามปรารถนาเถิด

(สุโพธาลังการ : ๒๒๒)

ปริยายวุตตะ เป็นอลังการที่พูดเป็นปริยายให้เข้าใจความเอาเอง ผู้เสพจึงต้องเป็นผู้มี "ปัญญาสะอาด" คือมีปัญญาเห็นแล้ว รู้แล้ว แจ้งแล้ว ในคาถานี้ เนื้อความต้องการบอกขุมทรัพย์แต่ไม่พูดตรง ๆ

๓) <u>ภมาลังการ</u> การแต่งที่ยกเอาความของบทที่คนเข้าใจได้ เห็นแล้วก็ทราบได้ว่ามีอรรถเสมอกับด้วยความแห่งบทที่ตนเข้าใจนั้น แม้จะไม่ระบุถึงข้อที่ตนเข้าใจไว้ (กลับความไปเสียอย่างหนึ่งแล้ว ก็ยังเข้าใจเช่นนั้น)

สมๆ ทิสาสุชฺชลาสุ ชิน ปาทนขสุนา
ปสฺสนฺตา ตาภินนฺทนฺติ จนฺทาตปมนา ชนา.

ข้าแต่พระชินเจ้า ในเมื่อทิศทั้งหลายรุ่งเรืองด้วยพระรัศมีแห่งพระนขาพระบาททั่วไปหมด ฝูงคนเห็นทิศที่รุ่งเรืองด้วยพระรัศมีแห่งพระนขาพระบาทนั้น ต่างเข้าใจว่าแสงดวงจันทร์ พากันชื่นชมนัก

(สุโพธาลังการ : ๒๖๔)

คาถานี้ยกรัศมีพระนขาพระบาทของพระองค์ขึ้นเป็นเหตุให้ทิศรุ่งเรือง แทนที่จะกล่าวถึงความรู้ของฝูงชนตามข้อที่เป็นเหตุ กลับไปกล่าวถึงความเข้าใจของฝูงชนว่า เป็นรัศมีแห่งดวงจันทร์ แต่ผู้อ่านย่อมเข้าใจได้ว่า กวีสดุดีพระรัศมี พระนขา พระบาทของพระพุทธองค์ ว่าเท่ากันกับรัศมี ดวงจันทร์

๔) <u>นิทัศนาลังการ</u> บทประพันธ์ที่กวีเรียบเรียงด้วยวัตถุที่ทำให้เข้าใจความหมายอย่างอื่นไม่ตรงกับผลที่มุ่งจะกล่าวถึง

สิโรนิกฺขิตฺตจรโณจฺ- ฉริยานมุพชานยๆ
ปรมพฺภูตตๆ โลเก วิญญาเปติตฺตโน ชิโน.

พระชินเจ้าพระองค์นี้ ทรงมีพระบาทฝังอยู่แล้วเหนือยอดแห่งดอกบัวอันน่าอัศจรรย์ ยังชาวโลกให้ทราบความเป็นผู้อัศจรรย์อย่างยิ่งของพระองค์

(สุโพธาลังการ : ๒๔๕)

ปรมพฺภูตตา ความเป็นผู้อัศจรรย์อย่างยิ่งเป็นผล แต่ในคาถาชี้แจงด้วยอรรถอื่น คือ สิโรนิกฺขิตฺตจรโณ มีบาทอันฝังอยู่แล้วเหนือยอด

๕) <u>อัตถันตรนยาส</u> บ่งความอื่น ๆ

เตปี โลกหิตา สตฺตา สุริโย จนฺทิมา อปี
อฏฺฐๆ ปสฺส คมิสฺสนฺติ นิยโม เกน ลงฺฆยเต.

ดูเถิด ก็ดวงอาทิตย์ดวงจันทร์แม้นั้น อันข้องอยู่ในความเกื้อกูลแก่ชาวโลก ก็จักถึงความตั้งอยู่ไม่ได้ ใครเล่าจะโดดข้ามพ้นข้อที่แน่นอนไปได้

(สุโพธาลังการ : ๑๘๕)

อลังการชนิดนี้มุ่งกล่าวโยงไปถึงเนื้อความอื่นที่กล่าวไว้แล้วให้แจ่มแจ้งขึ้น คาถานี้ มีบท นิยโม คลุมความของอัตถะที่กล่าวไว้ในที่อื่น เช่น สพฺเพ สงฺขารา อนิจฺจา สังขารทั้งปวงไม่เที่ยง

๓. <u>กลุ่มที่เน้นการแสดงจินตนาการ</u>

วิธีการแสดงโวหารอีกวิธีหนึ่งคือการใช้จินตนาการสร้างความคิดหรือสร้างจินตภาพ โดยเน้นการเปรียบเทียบให้เนื้อความโดดเด่นขึ้น

๑) <u>ปริกัปปนาลังการ</u> ความเป็นไปของสิ่งที่มีชีวิตและหาชีวิตมิได้ ที่เป็นข้อกำหนดแน่นอนแล้วเป็นอย่างหนึ่ง ในเวลากวีรจนาวุตติ กลับดำริไปอีกทางหนึ่ง แต่เมื่อรวมความเข้าแล้วก็เป็นอันให้ทราบถึงวัตถุนั้น

อิจฺฉาภงฺคาตุราสีนา ตาตินิจฺจลมจฺฉรา
วสนฺเนนฺตีว ธีรนฺตํ ตทา โยคาภิโยคโต.

นางอัปสรเหล่านั้นต่างเร่าร้อน เพราะความปรารถนาสลายไป พากันนั่งนิ่งไม่ติงกายเลย เป็นดังจะน้อมนำพระธีรเจ้าพระองค์นั้นไปสู่อำนาจ ด้วยความพากเพียรประกอบโยคะในคราวนั้น

(สุโพธาลังการ : ๒๑๕)

คาถานี้มีความว่า เมื่อพระพุทธองค์เสด็จประทับ ณ ควงไม้อชปาลนิโครธ ลูกสาวพระยามาร ๓ นาง คือนางตัณหา นางราคา และนางอรดี พากันเข้าไปประเล้าประโลมด้วยกระบวน ยั่วยวนต่างๆ เพื่อที่จะน้อมนำพระองค์ไปสู่อำนาจแห่งตน ครั้งหมดหนทางเพราะพระองค์ไม่เอออวยด้วย ต่างคนก็สิ้นหวัง เกิดความเสียใจ พากันนั่งนิ่ง ประหนึ่งว่าเป็นโยคินีบำเพ็ญโยคะ จะน้อมนำ พระองค์ไปสู่อำนาจของตนด้วยอำนาจแห่งโญคะ

ความท่อนต้นกล่าวถึงมารธิดาทั้ง ๓ พากันเป็นทุกข์นั่งนิ่ง มิติงกาย เพราะความหวังสลายไป ความเป็นไปของมารธิดาในขณะที่พ่ายแพ้พระพุทธองค์นั้น คือความหมดท่าจำนน แต่ในความท่อนหลัง อุปมาอาการที่มารธิดานั่งนิ่งนั้นว่า ประหนึ่งจะน้อมนำพระธีรเจ้าพระองค์นั้นไปสู่

อำนาจ ด้วยความเพียรประกอบโยคะ ไม่ตรงกับสภาพที่แท้จริงของมารธิดา เป็นแต่ความดำริของกวีเท่านั้น

๒) อัพภุโตปมา อุปมาด้วยสิ่งที่น่าอัศจรรย์

ยทิ กิญฺจิ ภเวมฺโพธ์ โลจนพฺภมุวิพฺภมำ
ธาเรตุ มุขโสภนฺตำ ----------
ผิว่าจะพึงมีดอกบัวชนิดไร ที่เพริดแพร้วด้วยดวงตาและคิ้วไซร้
ดอกบัวนั้นจงธารความงดงามแห่งพระพักตร์ของพระองค์ได้

(สุโพธาลังการ : ๑๕๔)

คาถานี้แสดงถึงการอุปมาด้วยสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ กล่าวคือนำเอาดอกบัวที่มีดวงตาและคิ้วอันเพริดแพร้วมาเป็นอุปมา แต่เป็นเพียงความดำริ คือหากว่ามีดอกบัวเช่นนั้น จึงจะพอเทียมทันกับพระพักตร์ของพระพุทธเจ้าได้ แต่ดอกบัวอย่างนั้นจะมีไม่ได้ เมื่อดอกบัวเช่นนั้นมีไม่ได้ ก็ไม่มีอะไรจะเทียมทันพระพักตร์ของพระพุทธเจ้า

๓) อภูโตปมา เปรียบด้วยวัตถุที่ไม่มี

สพฺพมฺโพธปภาสาโร ราสีภูโต ว กตฺถจิ
ตวานนำ วิภาตีติ ----------
พระพักตร์ของพระองค์ท่าน ย่อมรุ่งเรืองประดุจดังสาระแห่งรัศมีของ
ดอกบัวทั้งปวงที่รวมกันไว้ ณ ที่ไร ๆ

(สุโพธาลังการ : ๑๖๐)

คาถานี้เปรียบพระพักตร์ของพระพุทธองค์กับสาระแห่งรัศมีของดอกบัวทั้งปวงที่รวมกองไว้ ณ ที่แห่งใด ๆ หมายความว่าถ้าต้องการจะทราบความรุ่งเรืองแห่งพระพักตร์ของพระพุทธเจ้าแล้ว ก็จงเก็บดอกบัวทุกชนิดมาให้หมด แล้วนำมารวมกองไว้สักแห่งหนึ่ง ดูว่าจะมีกระแสส่อง เฉิดฉายปานใด ความรุ่งเรืองแห่งพระพักตร์ของพระองค์ก็ปานนั้น กองดอกบัวเช่นนี้เป็นวัตถุที่ไม่มี หรือมีไม่ได้ เพียงแต่ยกขึ้นเป็นอุปมา

๔) ปริกัปโปปมา อุปมาด้วยความดำริ

มเยว มุขโสภาสฺเส- ตฺยลมินฺทุวิกตฺถนา
ยโตมฺพุเชปี สาตถีติ ----------

ความโอ้อวดของดวงจันทร์ว่า ความงามแห่งพระพักตร์ของพระพุทธเจ้านั้น มีในเราเท่านั้นดังนี้ พอทีเถอะ เพราะความงามแห่งพระพักตร์นั้น ยังมีอยู่แม้ในดอกบัว

(สุโพธาลังการ : ๑๖๓)

จะเห็นได้ว่า เนื้อความในคาถาเป็นความดำริในใจ ที่พรรณนาถึงความงามของ พระพักตร์ของพระพุทธองค์ ยกเอาความโอ้อวดของดวงจันทร์ขึ้นมาอ้าง ความจริงดวงจันทร์ไม่มีท่าจะโอ้อวดได้เลย รวมความแล้ว ก็มุ่งจะเปรียบดวงพระพักตร์ของพระองค์กับดวงจันทร์และดอกบัวนั่นเอง

๕) สสโยปมา เปรียบอย่างสงสัย

กีวามฺพุชนฺโตภนฺตาพิ กึ โลลนยนำ มุขำ
มม โลลายเต จิตฺต- ----------

ดอกบัวมีแมลงภู่วู่ว่อนในภายในหรือไรนะ ดวงหน้ามีนัยน์ตากลอกกลิ้งหรือไรนะ จิตของเราประพฤติหวั่นไหวอยู่

(สุโพธาลังการ : ๑๖๔)

เนื้อความในคาถากล่าวว่า เมื่อได้พบดวงหน้าอันมีนัยน์ตาแวววาว กลอกกลิ้งไปมาก็เกิดความสงสัย จะเป็นดอกบัวที่มีแมลงภู่บินว่อนอยู่ภายในหรือมิใช่ จะเป็นดวงหน้าซึ่งมีนัยน์ตากลอกกลิ้งหรือมิใช่ เป็นความฉงน เพราะเมื่อพบเข้าแล้ว จิตใจก็พลอยไหวไปด้วย

๔. กลุ่มที่เน้นน้ำหนักความ

อลังการจำพวกหนึ่งมีลักษณะของการแสดงโวหาร โดยให้ความสำคัญแก่น้ำหนักความหรือความพิเศษของเนื้อความ ได้แก่

๑) ปริวุตตาลังการ การแต่งเรื่องที่กล่าวอย่างรอบคอบถ้วนถี่ถึงการได้รับ เฉพาะการได้มาก่อน

ปุรา ปเรสนฺทตวาน มนญฺญ นยนาทิกำ
มุนินฺท สมนุปฺปตฺตา- ทานิ สพฺพญฺญุตาสิริ.

ข้าแต่พระจอมมุนี เพราะประทานสิ่งที่ชอบใจมีนัยน์ตาเป็นต้น

แก่ชนเหล่าอื่นไว้แล้วในปางก่อน บัดนี้จึงทรงบรรลุด้วยดีซึ่งพระสิริ
คือพระสัพพัญญุตญาณ

(สุโพธาลังการ : ๒๖๓)

ปริวุตตาลังการ มุ่งเน้นการกล่าวอ้างถึงเหตุแห่งผลอย่างละเอียดสมบูรณ์ ว่าสืบความกันมาอย่างไร เช่นการบำเพ็ญพระบารมีของพระพุทธองค์นั้นมีสืบมาตั้งแต่กาลก่อน ทั้งนี้เพื่อย้ำน้ำหนักความว่า พระสัพพัญญุตญาณ นี้เป็นสิ่งที่สั่งสมมาช้านาน

๒) อาสยาลังการ ความปรารถนาประโยชน์ที่น่าปรารถนา

ติโลเกกคติ นาโถ ปาตุ โลกมปายโต.
พระองค์ผู้เป็นนาถะ เป็นที่ยึดเหนี่ยวแห่งเดียวของโลกทั้งสาม
โปรดทรงรักษาโลกไว้จากอบายเถิด

(สุโพธาลังการ : ๒๗๐)

อลังการชนิดนี้แสดงเนื้อความเกี่ยวกับคุณประโยชน์อันประเสริฐ เพื่อย้ำเน้นว่าเป็นสิ่งที่พึงปรารถนาของชาวโลก

๓) รุพหาหังการาลังการ ข้อความที่สำแดงความองอาจกล้าหาญอันยวดยิ่ง (บทปลุกใจ)

ทเม นนฺโทปนนฺทสฺส กิมฺเม พฺยปารทสฺสนา
ปุตฺตา เม ปาทสมฺภตฺตา สชฺชา สนฺเตว ตาทิเส.
ประโยชน์อะไรด้วยการแสดงการขวนขวาย ในการทรมานพญานันโทปนันทนาคราชแก่เรา บุตรทั้งหลายผู้เจริญตามรอยของเราที่เตรียมไว้ในการเช่นนั้นยังมีอยู่ทีเดียว

(สุโพธาลังการ : ๒๒๘)

คาถานี้กวีประพันธ์ในรูปบทสนทนาของพระพุทธองค์ ในคราวทรมานพญานาคนันโทปนันทะ หมายความว่าในการทรมานพญานาคผู้มีฤทธิ์มีเดชรุ่งเรืองมาก พระองค์ไม่ต้องแสดงความขวนขวายด้วยพระองค์เองเลย พระสาวกของพระองค์ที่สามารถจัดการเช่นนั้นได้มีอยู่ถมไป เป็นการแสดงถึงพระหทัยอันทรงสุรภาพและวีรภาพอันยิ่งล้น เพราะเพียงแต่พระสาวกก็สามารถจะบำราบพญานาคนั้นได้แล้ว พระองค์ต้องยิ่งกว่านั้นมากทีเดียว

๔) <u>ทีปกาลังการ</u> อลังการที่มีบทส่องความแก่กัน

หมายถึงการใช้คำคำหนึ่งเป็นอุปการะแก่ข้อความทั้งหมดหรือส่องความคลุมไปถึงตลอดทั้งประโยค มี ๓ ชนิด ได้แก่

กิริยาทีปกะ บทส่องคือกิริยา

ชาติทีปกะ บทส่องคือนาม

คุณทีปกะ บทส่องคือคุณ

อจจนตกนตลาวณฺย- จนทาตปมโนหโร

ชินานนินทุ อินทู จ กสส นานนทโก ภเว.

พระเพ็ญพักตร์ของพระชินเจ้าจับใจด้วยพระรัศมี เพียงดังแสงจันทร์อันงดงามน่าใคร่เป็นยิ่งนัก จะไม่เป็นสภาพที่ยินดีแก่ใครๆ หรือ อนึ่ง ดวงจันทร์อันจับใจด้วยแสงจันทร์ ซึ่งงดงามเป็นอย่างยิ่ง จะไม่พึงเป็นที่ชมชื่นแก่ใครละหรือ

(สุโพธาลังการ : ๑๘๗)

คาถานี้มี ภเว เรียงไว้บทเดียว แต่ส่องความได้ตลอดทั้งข้อความ

อลังการชนิดนี้ชี้ให้เห็นว่ากวีใส่ใจเรื่องน้ำหนักความในบทประพันธ์เป็นอย่างยิ่ง ความงามของบทประพันธ์อาจจะขึ้นอยู่กับการวางน้ำหนักความไว้ที่ข้อความใดข้อความหนึ่งในเชิงสรุปความ หรือส่องความแก่กันอย่างบริบูรณ์

๕) <u>อติสยวุตต</u> แถลงถึงคุณอันพิเศษล้ำเลิศ

ปิวนฺติ เทหกนฺตึ เย เนตฺตญฺชลีปุฏเน เต

นาลหนฺตุ ชิเนสนฺตฺวำ ตณฺหำ ตณฺหาหโรปิ กึ.

ข้าแต่พระชินเจ้า ชนเหล่าใดดูดดื่มพระรัศมีแห่งพระกายของพระองค์ด้วยพนมคือนัยน์ตา พระองค์แม้ว่าทรงกำจัดตัณหาได้ ไฉนเล่า จึงมิได้ทรงสามารถกำจัดตัณหาของชนเหล่านั้นได้

(สุโพธาลังการ : ๑๔๔)

คาถานี้เป็นการแถลงอ้อมถึง ๒ ชั้น ชั้นแรก ใช้กริยา ดื่ม กับ นัยน์ตา ชั้นที่สอง กล่าวว่า เมื่อพระองค์สามารถกำจัดตัณหาได้ เหตุใดจึงไม่สามารถกำจัดความอยากดูอยากเห็นของคนเหล่านั้นได้ รวมความแล้ว เป็นการพรรณนาว่าพระรูปโฉมของพระพุทธองค์งดงามอย่างยอดเยี่ยม

๖) มหันตัตตาลังการ บทประพันธ์ที่เรียบเรียงด้วยการพรรณนาถึงความใหญ่หลวงของสมบัติและอัธยาศัยอย่างถึงขนาดอุกฤษฎ์อย่างยิ่ง

กิริฏฺรตนจฺฉายา- นุวิทฺธาตปวารโณ
ปุรา ปรำ สิรึ วินฺทิ โพธิสตฺโตภินิกฺขมา.

ในกาลก่อนแต่ที่จะเสด็จออกเพื่อคุณอันยิ่ง พระโพธิสัตว์เจ้าได้รับเศวตฉัตร
อันประดับแล้วด้วยรัศมีแห่งดวงแก้วอันประดับพระมงกุฎ เสวยสิริสมบัติอย่างยิ่ง

(สุโพธาลังการ : ๒๕๐)

คาถานี้แสดงความอุกฤษฎ์อย่างยิ่งแห่งสมบัติ คือกล่าวถึงพระโพธิสัตว์ก่อนจะเสด็จออกทรงผนวชนั้น ได้เสวยสิริราชสมบัติอย่างสมบูรณ์ยิ่ง ทรงได้รับเศวตฉัตรและสวมมงกุฎเป็นการประกาศความยิ่งยวดแห่งฆราวาสสมบัติ

สตฺโต สมฺโพธิยำ โพธิ- สตฺโต สตฺตหิตาย โส
หิตฺวา เสฺนหรสาพนฺธ- มปี ราหุลมาตรำ.

พระโพธิสัตว์เจ้าพระองค์นั้น ทรงสละเสียแม้ซึ่งพระราหุลและพระมารดา
แห่งพระราหุล อันผูกพันพระองค์ไว้ด้วยรสแห่งสิเนหา มีพระหทัยข้องอยู่
แล้วในพระสัมโพธิญาณ เพื่อเกื้อกูลแก่หมู่สัตว์

(สุโพธาลังการ : ๒๕๑)

คาถานี้แสดงความอุกฤษฎ์อย่างยิ่งยวดแห่งอัธยาศัยของพระโพธิสัตว์ ในด้านเสียสละเพื่อประโยชน์แก่โลก คือการสละพระราหุลและพระมารดาของพระราหุลเสีย มุ่งบรรลุพระสัมโพธิญาณเพื่อเกื้อกูลแก่สัตว์โลก ผู้ที่มีอัธยาศัยใหญ่หลวงเท่านั้นจึงสามารถกระทำได้

๗) <u>ปียตราลังการ</u> การเอ่ยถึงเรื่องของสิ่งที่เป็นที่รัก ด้วยการใช้ถ้อยคำอันแสดงอย่างยิ่งยวด

ปีติ ยา เม สมุปฺปนฺนา สนฺต สนฺทสฺสนา ตว
กาเลนายํ ภเว ปีติ ตเวว ปุนทสฺสนา.

ข้าแต่พระองค์ผู้สงบระงับแล้ว เพราะเหตุเห็นพระองค์ปีติอันใดเกิดขึ้นมากมูล แก่ข้าพระองค์ ปีตินี้พึงมีอีกโดยกาล เพราะเห็นพระองค์เท่านั้น

(สุโพธาลังการ : ๒๑๐)

คาถานี้ประกาศถึงปีติอันเกิดจากการเห็นพระพุทธองค์ว่ายิ่งยวด แม้ว่าต่อไปจะเกิดขึ้นอีก ก็ต้องเป็นเพราะเห็นพระองค์เท่านั้น หมายความว่าเห็นสิ่งใดคนใด นอกเหนือจากพระองค์แล้ว ที่จะได้ปีติเช่นนั้นเป็นอันไม่มี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๒) อลังการศาสตร์

มีหลักฐานแน่ชัดว่า นักวรรณคดีสันสกฤตมีความพยายามจะศึกษากวีนิพนธ์อย่างเป็นวิชาการตั้งแต่สมัยคริสต์ศตวรรษที่ ๑ แล้ว ในจารึกสันสกฤตชื่อ Rudradaman ในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ ๑ มีเนื้อความบ่งถึงการแบ่งวรรณคดีออกเป็นร้อยแก้วและร้อยกรอง กล่าวถึง "คุณ" ในการประพันธ์ และอลังการ คือการใช้ภาพพจน์ ว่าเป็นส่วนสำคัญของการประพันธ์ทั้งงานร้อยแก้วและร้อยกรอง (V.Raghaven 1970:3) นอกจากนี้ เมื่อพิจารณาประวัติวรรณคดีสันสกฤต คัมภีร์นาฏยศาสตร์ ของภรตมุนี ซึ่งถือเป็นตำราฉบับแรกที่กล่าวถึงทฤษฎีวรรณคดี ก็เชื่อกันว่าคงแต่งขึ้นประมาณใน คริสต์ศตวรรษที่ ๑ เช่นกัน (กุสุมา รักษมณี ๒๕๓๐:๓๗)

หลังจากนั้น ในคริสต์ศตวรรษที่ ๔ เป็นต้นมา วรรณคดีศึกษาของสันสกฤตก็เจริญก้าวหน้าอย่างยิ่ง เกิดมีตำราประพันธศาสตร์มากมายหลายเล่ม และแตกแขนงเป็นหลายสำนักคิด เช่น กาวยาลังการ ของภามหะ (ในคริสต์ศตวรรษที่ ๔) กาวยาทรรศะ ของทัณฑิน (ในคริสต์ศตวรรษที่ ๗) กาวยาลังการสูตร ของวามนะ (ในคริสต์ศตวรรษที่ ๘) กาวยาลังการสังเคราะห์ ของอุทภฏะ (ในคริสต์ศตวรรษที่ ๘ ตอนปลาย) กาวยาลังการ ของรุทรฏะ (ในคริสต์ศตวรรษที่ ๙) กาวยมีมางสา ของ ราชเศขร (ในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๐) และกาวยเกาตุกะ ของ ภัฏฏเตาตะ (ในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๐) เป็นต้น (กุสุมา รักษมณี ๒๕๓๐:๓๙-๔๗)

กล่าวได้ว่า อลังการศาสตร์อันเป็นตำราประพันธศาสตร์สำคัญของสันสกฤต ได้เกิดขึ้นและพัฒนามาช้านานแล้ว ดังนั้นคำอธิบายเกี่ยวกับคุณลักษณะของกวีนิพนธ์ องค์ประกอบของกวีนิพนธ์ จุดมุ่งหมายของกวีนิพนธ์ คุณสมบัติของภาษากวีนิพนธ์ และคุณสมบัติของกวี จึงปรากฏชัดเจนในประวัติวรรณคดีสันสกฤตมาช้านานแล้วเช่นกัน

แต่น่าประหลาดใจว่า ไม่ปรากฏหลักฐานใดๆ เลยว่า ไทยได้รู้จักตำราอลังการของสันสกฤตเหล่านี้ ที่ปรากฏในฉบับไทย มีเพียงฉบับเดียว คือ **อลังการศาสตร์ ของวาคภฏ** ซึ่งเป็นตำราในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ ๑๒ และเป็นฉบับที่รวบรวมอลังการจากตำราอลังการศาสตร์ในสมัยก่อนหน้านี้เข้าด้วยกัน โดยมิได้อรรถาธิบายลักษณะอลังการแต่ละประเภทอย่างละเอียด ป.ส.ศาสตรี เป็นผู้แปล เมื่อพ.ศ.๒๔๘๕ นี้เอง ผู้แปลเองก็ได้กล่าวไว้ในคำนำว่า "ตำราเล่มนี้มีความบกพร่องเด่นอยู่ ๒ ข้อ คือ ๑. ไม่ได้กล่าวอธิบายเรื่องรส ให้แจ่มแจ้งเพียงพอ และ ๒.ไม่ได้เอ่ยถึงเรื่องธวนิ ทั้งๆ ที่ผู้แต่งได้ยินนัก

วิจารณ์กาพย์ ผู้ลือชื่อพูดเรื่อง 'ธวนิ' มากต่อมากแล้ว มาแต่งตำรารายนี้ขึ้นภายหลัง ถึงเรื่อง 'อลังการ' ต่างๆ ที่กล่าวในบริจเฉทที่ ๔ ก็ไม่ครบถ้วน" ดังนั้นอลังการศาสตร์ ของวาคภฏ จึงเป็นเพียงตำราชั้นมูลบทเท่านั้น และเพิ่งมาปรากฏในไทยสมัยปัจจุบันนี้เอง

กระนั้นก็ตาม การที่ ป.ส.ศาสตรี แปลอลังการศาสตร์ เล่มนี้ แม้จะเป็นฉบับที่เกิดในสมัยหลังแล้วก็ตาม แสดงให้เห็นความพยายามที่จะศึกษาทฤษฎีวรรณคดีวิจารณ์แนวตะวันออกของนักวรรณคดีไทยในยุคหนึ่ง จึงน่าศึกษาว่า อลังการศาสตร์ ของวาคภฏ นี้ มีเนื้อหาอะไร แสดงแนวคิดเกี่ยวกับความงามทางวรรณศิลป์อย่างไร เพื่อเป็นแนวทางที่จะใช้ส่องแนวคิดเกี่ยวกับแบบแผนทางสุนทรียะอันปรากฏในตำราประพันธศาสตร์ไทยต่อไป

๑.คุณสมบัติของกวีและกวีนิพนธ์

คำว่า อลังการ ในสมัยแรก หมายความถึงภาพพจน์ และความไพเราะของคำและเสียง เช่น อุปมา รูปกะ ยมก เป็นต้น เท่านั้น ต่อมา ความหมายของอลังการกว้างขวางขึ้น ในสมัยทัณฑิน คำอลังการ มีความหมายกว้างขึ้น คือหมายถึงปัจจัยที่ทำให้เกิดความสวยงามในบทร้อยกรอง (ลัลลนา ศิริเจริญ ๒๕๒๕: ๒๕) ในตำราอลังการศาสตร์เล่มนี้ ป.ส.ศาสตรี ผู้แปล ได้ให้คำนิยามของคำอลังการ ไว้ว่า "อลังการ คือเครื่องประดับของคำประพันธ์" ดังนั้น อลังการศาสตร์ จึงหมายความว่า "ตำราประเภทหนึ่งในภาษาสันสกฤต อันกล่าวถึงลักษณะประโยชน์ วิธีการแต่ง และวิธีการติชมหนังสือประเภทวรรณคดี" (อลังการศาสตร์ : ๔๑)

อลังการศาสตร์ ของวาคภฏ มี ๕ ปริจเฉท ดังนี้

ปริจเฉทที่ ๑ เป็นคำนมัสการสิ่ง ศักดิ์สิทธิ์ และคำแนะนำผู้ฝึกหัดการประพันธ์

ปริจเฉทที่ ๒ กล่าวถึง โทษในทางประพันธ์

ปริจเฉทที่ ๓ กล่าวถึง คุณในทางประพันธ์

ปริจเฉทที่ ๔ กล่าวถึง อลังการและรีติ

ปริจเฉทที่ ๕ กล่าวถึง รสในกวีนิพนธ์

ในปริจเฉทที่ ๑ มีเนื้อหากล่าวถึงคุณสมบัติของกวีนิพนธ์ และคุณสมบัติของกวี

กวีนิพนธ์ที่ดีมีคุณสมบัติ คือปราศจากโทษ ประกอบด้วยคุณ สง่าด้วยอลังการ แวดล้อมด้วยรีติ และปรุงรสจนน่าพึงใจ

ในเรื่องของ "โทษ" ผู้ประพันธ์ได้ชี้แจงไว้ในปริจเฉทที่ ๒ ว่า "กาพย์อันเกิดแต่หัวใจกวี ไม่เปรอะเปื้อน เพราะการประโปรยด้วยความบกพร่อง และรุ่งโรจน์ มีนักปราชญ์ลิ้มเสมอ เหมือนน้ำอมฤตอันเกิดแต่ทะเล ไม่เปรอะเปื้อน เพราะการประโปรยด้วยพิษ และรุ่งโรจน์ มีชุมนุมเทวดาเสวยเสมอ" (อลังการศาสตร์ : ๑๐)

ในเรื่องของ "คุณ" ผู้ประพันธ์ได้ชี้แจงไว้ในปริจเฉทที่ ๓ ว่า "กวีนิพนธ์อันมีร้อยกรองขึ้นให้ประกอบไปด้วย 'คุณ' เหล่านี้โดยตลอดและงามประหนึ่งสร้อยไข่มุก อันงามร้อยด้วยคุณ คือด้าย ให้เวียนไปบรรจบกันนั้น ถึงพระแม่เจ้าสรสวดี ก็ทรงสวมที่พระศอเป็นเครื่องประดับ" (อลังการศาสตร์ : ๑๓)

และในเรื่องของ "อลังการ" ผู้ประพันธ์ได้ชี้แจงไว้ในปริจเฉทที่ ๔ ว่า "คำประพันธ์แม้ปราศจากโทษทั้งหลาย และประกอบไปด้วยคุณทั้งหลาย ก็ยังไม่สง่า เหมือนรูปร่างหญิงอันสักแต่ปราศจากลักษณะที่ชั่ว และกอบด้วยลักษณะที่ดีแต่เท่านั้น ก็ยังไม่สง่าฉะนั้น" (อลังการศาสตร์ : ๑๓)

ผู้ประพันธ์ได้สรุปความไว้ในบทอวยพรปิดท้ายตำรานี้ ว่า "ขอพวกกวี ผู้สาธยายสรัสวดีมนตร์ จงรจนากาพย์อันปราศจากโทษทั้งหลาย ประกอบด้วยคุณทั้งหลาย เป็นที่พึงใจสาธุชนด้วยอลังการต่างๆ และแวดล้อมไปด้วย 'รีติ' อันรุ่งเรือง และ (แต่งดีจนเป็นประหนึ่งว่า) เป็นตัวรสต่างๆ ทั้ง ๙ นั้นทีเดียว ดำรงอยู่จนกลปาวสาน เหมือนพระพรหมองค์ทรงบันดาลบุคคลอันปราศจากโทษทั้งหลาย ประกอบด้วยคุณทั้งหลาย เป็นที่พึงใจด้วยอลังการต่างๆ แวดล้อมไปด้วยจริยาวัฏอันรุ่งเรืองของสาธุชน และ (ชำนาญในการชมรสกวีนิพนธ์อย่างสนิทสนม จนในเวลาชมอยู่นั้นสามารถ) อาศัยรสต่างๆ นั้นทั้งเก้ารส กลายเป็นคนหนึ่งคนเดียวกัน (กับตัวในเรื่อง) ทีเดียวนั้นเทอญ" (อลังการศาสตร์ : ๕๐)

กล่าวได้ว่า คุณสมบัติอันยอดยิ่งของกวีนิพนธ์ในทัศนะของคนอินเดีย คือ ความสมบูรณ์แบบ กวีนิพนธ์ที่ดีต้องหมดจด ปราศจากซึ่ง "โทษ" ใดๆ ในการประพันธ์ เมื่อปราศจากโทษแล้ว ยังต้องประกอบด้วย "คุณ" ซึ่งยังผลให้กวีนิพนธ์นั้นงดงาม และต้องประดับด้วย "อลังการ" ซึ่งช่วยเสริมให้กวีนิพนธ์นั้นสะดุดเด่นต้องตาต้องใจ

น่าสังเกตว่าบทเปรียบเทียบ "คุณ" "อลังการ" และแม้แต่ในบทอวยพรนั้น ผู้ประพันธ์ได้เปรียบคุณลักษณะของกวีนิพนธ์เหล่านี้กับสรีระของมนุษย์ หรือเป็นเครื่องประดับร่างกายของมนุษย์ การเปรียบเทียบเช่นนี้ชี้ให้เห็นว่า ชาวอินเดียมีความคิดว่า วรรณคดีมีทั้งร่างกายและวิญญาณเช่นเดียวกับมนุษย์ โครงสร้างของกวีนิพนธ์บทหนึ่งๆ ไม่ต่างกับสรีระของมนุษย์ กุสุมา รักษมณี กล่าวว่า ด้วยความคิดนี้เองเป็นพื้นฐานที่ทำให้เกิดบทเปรียบเทียบต่างๆ ที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างบทกวีกับมนุษย์อยู่เสมอ เช่น "สรีระของวรรณคดีคือเสียงและความหมาย ส่วนวิญญาณคือรส" แม้แต่การเรียกทฤษฎีวรรณคดีว่า อลังการศาสตร์ ก็มาจากความคิดที่ว่า สิ่งที่ทำให้วรรณคดีมีคุณค่า คือสิ่งที่ประดับตกแต่งวรรณคดี เช่นถ้อยคำที่งดงามและไพเราะ เช่นเดียวกับอลังการที่ประดับร่างกายมนุษย์ (กุสุมา รักษมณี ๒๕๓๐:๑๙)

แม้ว่าตำราอลังการศาสตร์เล่มนี้ ไม่ได้อธิบายขยายความเรื่อง "รส" โดยพิสดาร แต่ก็พอจะเห็นร่องรอยความคิดได้ว่า "รส" เป็นเรื่องสำคัญในกวีนิพนธ์ ดังที่ผู้ประพันธ์ได้ชี้แจงว่า "ถึงแม้ว่าสุกดี ถ้าขาดเกลือแล้ว อาหารไม่อร่อยฉันใด กาพย์ปราศจาก 'รส' ก็ไม่อร่อยฉันนั้น" (หน้า ๓๗) ความคิดเรื่อง "รส" เป็นความคิดที่ผูกพันอย่างแนบแน่นกับทฤษฎีการละครของอินเดีย เป็นที่แน่ชัดว่า ทฤษฎีรสในวรรณคดีมีพื้นฐานมาจากทฤษฎีรสในการละคร ซึ่งมีต้นตำรับคือ นาฏยศาสตร์ ของ ภรตมุนี ในคริสต์ศตวรรษที่ ๑ นักวรรณคดีในสมัยต่อมาได้นำความคิดเรื่องรสมาวิเคราะห์วรรณคดี โดยถือว่าวรรณคดีเหมือนกับละครในแง่ที่เป็นศิลปะที่ศิลปินถอดถ่ายอารมณ์ไว้เช่นกัน จะต่างกันที่ใช้สื่อแสดงไม่เหมือนกัน ในขณะที่ละครใช้ผู้แสดง ฉาก ฯลฯ วรรณคดีใช้ตัวอักษรแทน (กุสุมา รักษมณี ๒๕๓๐:๒๐) ดังนั้น "รส" ในกวีนิพนธ์จึงแสดงให้เห็นถึงความเข้าใจในพลังแห่งการปรุงแต่งกวีนิพนธ์อย่างลึกซึ้ง และความตระหนักถึงผลของกวีนิพนธ์ที่สามารถสร้างอารมณ์สะเทือนใจอันเข้มข้นและสามารถดึงดูดใจให้ผู้เสพ "กลายเป็นคนหนึ่งคนเดียวกันกับตัว (=ตัวละคร) ในเรื่อง" ได้

นอกจากนี้อาจกล่าวได้ว่าการใส่ใจที่จะปรุงรสเพื่อก่อให้เกิดพลังแห่งสุนทรียะนี้ สะท้อนให้เห็นว่า กวีนิพนธ์เป็นกิจกรรมที่ดำรงอยู่และมีปฏิสัมพันธ์กันระหว่างผู้สร้างกับผู้เสพ ในการสร้างสรรค์งานวรรณศิลป์นั้น "กวีจะต้องคำนึงถึงผลทางอารมณ์ที่ควรจะเกิดแก่ผู้อ่านด้วย มิใช่เพียงแต่เป็น การ

เขียนเพื่อระบายอารมณ์สะเทือนใจออกมาเท่านั้น ราชเศขร กวีและนักวิจารณ์ที่มีชื่อเสียงของอินเดีย ถือว่าการประพันธ์วรรณคดีมิใช่การสร้างสรรค์งานตามลำพัง แต่เป็นกิจกรรมร่วมกันของกวีและผู้อ่าน กวีจะต้องวางตัวเป็นกลาง มีใจเที่ยงธรรม มีความรู้ มีเมตตา และคำนึงถึงปฏิกิริยาของ ผู้อื่นด้วย" (กุสุมา รักษมณี ๒๕๓๐:๑๘)

อารมณ์ในกวีนิพนธ์อินเดีย ไม่ใช่อารมณ์แห่งความกลัวหรือสงสาร ดังที่ปรากฏในละครโศกนาฏกรรมของกรีก หากเป็นประสบการณ์ทางอารมณ์ที่สงบปีติ เป็นอารมณ์ที่ยกระดับถึงขั้นความโศกไม่ใช่ความโศก ความรักไม่ใช่ความรัก (Basham 1954 : 419.)

ผู้ประพันธ์ได้กล่าวเปรียบเทียบว่า กวีนิพนธ์ที่ปราศจากโทษคือไม่เจือด้วยพิษนั้น ประดุจน้ำอมฤตอันเกิดแต่ทะเล ทะเล ในที่นี้หมายถึงเกษียรสมุทร ห้วงสมุทรอันเป็นที่ประทับแห่งองค์พระวิษณุเจ้า โดยนัยนี้ การแต่งกวีนิพนธ์นั้นจึงถือเป็นกิจกรรมทางจิตวิญญาณ เป็นกระบวนการขัดเกลาใจให้ประณีตสูงส่ง เป็นหนทางหนึ่งที่จะเข้าถึงซึ่งความหลุดพ้นแห่งอาตมัน สุนทรียารมณ์ในกวีนิพนธ์จึงเป็นประสบการณ์ทางอารมณ์อันละเอียดอ่อน นำพาให้ผู้เสพดื่มด่ำปีติเสมือนได้ดื่มน้ำอมฤตแห่งทวยเทพ

ประสบการณ์ทางอารมณ์อันสูงส่งที่ได้รับจากการเสพงานกวีนิพนธ์เช่นนี้ เป็นสิ่งเดียวกันกับประสบการณ์ทางอารมณ์ที่ได้รับจากการเสพละคร หรือการฟ้อนรำ ดังปรากฏในบทพรรณนาตอนหนึ่ง ในเรื่อง **นัฏราช** ดังนี้

> "ผู้ที่เห็นการฟ้อนรำ นทานตะ เท่านั้นที่จะเข้าใจความหมาย
> เขาเท่านั้นที่จะเข้าถึงความลี้ลับทั้งมวล อันแสดงออกด้วย
> การฟ้อนรำมหาศักดิ์สิทธิ์ของพระศิวะผู้เป็นเจ้า และเมื่อเขา
> ได้เห็นแล้ว เขาก็จะยุติการพูดตลอดไป เพราะสิ่งที่เขาเห็น
> คือความจริงอันสุดยอด เขาไม่อาจจะบรรยายให้ใครๆ รู้ได้
> อีก เพราะมันเหนือเหตุผลใดๆ ที่จะกล่าวที่จะประเมิน และ
> จะคาดคะเน เขารู้ว่ามันเป็นความจริงที่สัมผัสได้ด้วยใจเพียง
> อย่างเดียว ไม่ใช่ด้วยสมอง และด้วยประการฉะนี้ เมื่อภาษา
> หัวใจพูดไม่ได้ ไฉนภาษาพูดใดๆ ที่สมองสั่งจะสามารถพูด
> แทนได้เล่า

การฟ้อนรำอันมหัศจรรย์นี้แสดงถึงการสร้างโลก การถนอมโลกและการทำลายโลก

ผู้ฟ้อนรำคือพระเจ้า และสิ่งที่ทรงแสดงก็คือกิจของพระเจ้า ซึ่งเริ่มตั้งแต่สร้างโลกขึ้นมาจนถึงการทำลายโลกในที่สุด การกระทำนั้นแสดงออกด้วยท่าฟ้อนรำ ความลี้ลับของพระเจ้าและความลี้ลับของจักรภพ ก็คืออันเดียวกัน นั่นคือการฟ้อนรำนี้แล

ใครเข้าใจก็ถึงความหลุดพ้นจากสังสาระทั้งมวล
ใครไม่เข้าใจ เขาก็ได้เห็นแต่เพียงศิลปะอันงามสุดยอดเป็นขวัญตา
ไปชั่วชีวิตเท่านั้น"

(ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา ๒๕๓๓ : ๘๑-๒)

พึงสังเกตด้วยว่า การประจักษ์ในสุนทรียารมณ์นี้เป็นเรื่องของปัจเจกบุคคล บุคคลที่จะเข้าใจซาบซึ้ง ดื่มด่ำถึงขั้นหลุดพ้นจาก "สังสาระ" ได้ ย่อมเป็นบุคคลที่ต้องฝึกจิตให้ประณีต สูงส่งด้วยมิฉะนั้น บุคคลนั้นก็จะเป็นแต่เพียงได้เห็นศิลปะอันงามสุดยอดเป็นขวัญตาเท่านั้น

แนวคิดเรื่องความสมบูรณ์แบบของกวีนิพนธ์จึงเชื่อมโยงกับคุณค่าของกวีนิพนธ์ กวีนิพนธ์ที่สมบูรณ์ งามงดหมดจด และน่าพึงใจด้วยรส ย่อมมีคุณค่าเป็น "อมตะ" ดุจน้ำอมฤต ที่ดำรงอยู่ชั่ว กาลปาวสาน ท้าทายให้ผู้ที่มีจิตอันขัดเกลาเลิศแล้ว มาวิจักษณ์เพื่อเข้าสู่ความสงบปีติแห่งอารมณ์

ส่วนคุณสมบัติของกวี ตำราอลังการศาสตร์ได้กล่าวไว้ชัดเจนว่า กวีต้องมีปฏิภาณ ความรอบรู้และต้องฝึกฝน เป็นไปตามมติของนักอลังการศาสตร์ของอินเดียทุกคน ว่ากาวยาเหตุ หรือคุณสมบัติของกวีมีอยู่ ๓ ประการ คือ

๑. ประติภา คือความคิดสร้างสรรค์ที่มีในตัวของกวี

๒. วยุตปัตติ คือการศึกษาเล่าเรียน

๓. อภยาส คือความชำนาญอันเกิดจากการฝึกฝนศิลปะการประพันธ์ตามรอยเท้าครูผู้ยิ่งใหญ่

(ลัลลนา ศิริเจริญ ๒๕๒๕:๒๐)

คุณสมบัติในข้อแรก เป็นที่เข้าใจโดยทั่วไปว่า ผู้เป็นกวีย่อมต้องมี "พรสวรรค์" อันเป็น "สังขารที่ติดมาจากกำเนิดในกาลก่อน" (ปูรวชนมสังขาร) แต่กระนั้นก็ดี ผู้มีพรสวรรค์ทางการประพันธ์ยังต้องมีความรอบรู้ คือต้องศึกษาเล่าเรียนอย่างกว้างขวาง ทั้งวิชาการประพันธ์และวิชาอื่นๆ เช่น ไวยากรณ์ ศาสนา อรรถศาสตร์ และกามศาสตร์ ที่สำคัญ ยังต้องฝึกฝน คืออยู่ใกล้ครู และเอาใจใส่ศึกษากวีนิพนธ์อยู่เป็นนิตย์ เพื่อให้เกิดความชำนาญและเป็นนายของภาษาในที่สุด (ดังที่ผู้ประพันธ์กล่าวว่า "ผู้ฝึกได้ศึกษาศาสตร์ทั้งหลายด้วยความขยัน และได้<u>คำและความหมายของคำทั้งปวงมาอยู่ในบังคับของตนแล้ว</u> ควรสืบทราบถึงความนิยมของพวกกวี") นอกจากนี้ ผู้ฝึกจะต้องมีภาวะจิตที่ผ่องใส ขณะที่ฝึกฝนและศึกษาด้วย พิเคราะห์ตามนัยนี้ กล่าวได้ว่า การสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ในทัศนะของชาวอินเดียนอกจากจะเป็นเรื่องของ "จิต" อันผ่องใสของกวีแล้ว ยังเป็น "ทักษะ" ที่ต้องอาศัยฝีมือที่ชำนาญยิ่งอีกด้วย (Suchitra Chongstitvatana 1984 : 274)

ประเด็นที่น่าพิจารณาเชื่อมโยงประเด็นหนึ่ง คือจุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ ผู้ประพันธ์ได้กล่าวไว้ ๒ แห่งว่า กวีนิพนธ์ที่สมบูรณ์นั้น สร้างขึ้น "เพื่อเป็นเกียรติ" (อลังการศาสตร์ : ๑) และ "เพื่อเกียรติอันเป็นประหนึ่งบันไดของสวรรค์" (อลังการศาสตร์ : ๗) โดยทั่วไปการประพันธ์ย่อมมีจุดมุ่งหมายหรือใช้ประโยชน์แตกต่างกันไป ดังที่ ป.ส.ศาสตรี ได้ขยายความว่า "นักอลังการศาสตร์บางคน เช่น วิทยานาถ ผู้แต่งตำรา 'ปรตาปรุทรยโศภูษณม' ยกทั้งเกียรติและเงินทองการสอนให้รู้โลก การระงับเหตุร้าย (ด้วยกล่าวสรรเสริญสิ่งศักดิ์สิทธิ์) ความเพลิดเพลินและ การใช้สั่งสอนให้รู้ดีรู้ชั่วอย่างไม่เบื่อหู ทั้งนี้เป็นประโยชน์ของการประพันธ์" (อลังการศาสตร์ : ๔๑) เช่นเดียวกับที่วรรณคดีไทยมีจุดมุ่งหมายหรือประโยชน์ใช้สอยชัดเจนว่าแต่งขึ้นเพื่อยอพระเกียรติพระมหากษัตริย์ เพื่อบันเทิง เพื่อสั่งสอน แต่การที่วาคภฏ กล่าวถึงจุดมุ่งหมายของการสร้างกวีนิพนธ์ไว้แต่เพียงเพื่อ "เกียรติ" ประการเดียวนี้ สนับสนุนให้เห็นชัดยิ่งขึ้นว่า กวีเป็นผู้มี "เกียรติ" อันหมายว่าเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ พึงได้รับการยกย่องจากประชาคมในสังคมนั้นๆ รากศัพท์ของคำว่า "กวี" (Kavi) /ku คือคิด ดังนั้น กวีจึงไม่ใช่คนธรรมดา หากเป็นคนที่มี "กำลัง" เป็นคนที่ "คิด" "วางแผน" และมี "ญาณทัศน์" อันสุขุม กวีนิพนธ์ซึ่งเป็นผลงานของกวีจึงมิได้สร้างขึ้นเพื่อประโยชน์ทางโลกหรือทางวัตถุ หากมีอุดมคติคือนำจิตของผู้สร้างและผู้เสพเข้าสู่ภาวะแห่งความหลุดพ้น

ดังนั้น ผู้ที่เป็นกวีย่อมต้องผ่านการเรียนรู้ ฝึกฝน ขัดเกลามาอย่างดีแล้วทั้งสิ้น ผู้ที่จะฝึกประพันธ์ต้องฝึกตั้งแต่ระดับพื้นฐาน โดยเริ่มจากฝึก "ใช้คำอันร้อยกรองขึ้นอย่างไพเราะ แต่ไม่มีความหมาย" (อลังการศาสตร์ : ๑) และรู้จักเลือกเสียงสรรคำ "เรียงครุอักษรไว้ต่อจากอักษรกล้ำ ไม่ลบวิสรรชนีย์ และเว้นสนธิพิรุธ" (อลังการศาสตร์ : ๑) และฝึก "ตามหลักการปรุงความหมาย แม้ในการสนทนา" (อลังการศาสตร์ : ๒) คือฝึกใช้วาทศิลป์ ทั้งนี้ เพื่อเป็นบันไดขั้นแรกที่จะช่วยให้ผู้ยังอ่อนฝีมือได้สั่งสมคลังคำ และสร้างโวหารเชิงวรรณศิลป์ได้

จากนั้น ต้องฝึกเรื่องความคิดและการเรียงร้อย ตลอดจนถึงการใช้อลังการ เมื่อได้ฝึกตามพื้นฐานจนแน่นแฟ้นแล้ว ต่อไป ระดับที่ซับซ้อน เช่น การแต่งเสริมจินตนาการให้พิสดาร ย่อมไม่ใช่ของยาก ดังที่ผู้ประพันธ์อธิบายเป็นบทเปรียบเทียบว่า "กวีจะว่าภพมีอยู่สามหรือเจ็ด หรือสิบสี่ก็ได้ แม้แลไม่เห็น จะว่าเกียรติสีขาวและอปยศสีดำก็ได้ จะว่าช้างของพระอินทร์สีขาวก็ได้ จะว่าสมุทรมีอยู่สี่หรือเจ็ดก็ได้ จะว่าทิศมีอยู่สี่หรือแปด และบางทีจะว่ามีอยู่ถึงสิบก็ได้" (อลังการศาสตร์ : ๒-๓)

ขณะที่ผู้ประพันธ์เน้นเรื่องของการฝึกฝนตามรอยครูนั้น ผู้ประพันธ์ได้ชี้ให้เห็นว่าสิ่งที่พึงใส่ใจยิ่งสำหรับกวี คือความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ ปรากฏในโศลกบทที่ ๑๒ ว่า "ส่วนความคิด การฝึกตามคำประพันธ์ของผู้อื่น ไม่ประเสริฐ เพราะโดยวิธีนี้ (ผู้อยากเป็น) <u>กวีจะกลายเป็นขโมย</u>" (อลังการศาสตร์ : ๒) ดังนั้น การฝึกฝนและศึกษาในที่นี้จึงเป็นการเรียนรู้พื้นฐานของการประพันธ์ในเรื่องของไวยากรณ์ ความหมายของคำ แบบแผน ขนบเชิงวรรณศิลป์ ฯลฯ เพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการถ่ายทอด "ความคิด" ซึ่งต้องเป็นความคิดของตนเองออกมาอย่างมีประสิทธิภาพที่สุด

๒. โทษในการประพันธ์

ในปริจเฉทที่ ๒ ผู้ประพันธ์ได้แจกแจง "โทษ" ในการประพันธ์พร้อมทั้งให้ตัวอย่างประกอบดังนี้

๑) <u>โทษของการใช้คำ</u>

๑ .<u>การใช้คำไม่เป็นประโยชน์</u> คือการใช้คำที่ไม่ได้ใช้เพื่อส่งเสริมความหมาย

เช่น วินายกมฺ วนฺเท ลมฺโพทรมหมฺ <u>หิ ตฺ</u>

ข้าพเจ้าไหว้พระวิฆเนศ ผู้ท้องพลุ้ย <u>ก็ แต่</u>

(อลังการศาสตร์: ๗)

ในตัวอย่างนี้ คำว่า "หิ" ที่แปลว่า "ก็" และ "ตุ" ที่แปลว่า "แต่" ไม่มีประโยชน์ เพราะไม่เสริมความใดๆ ในบทประพันธ์นี้ นอกจากนี้ คำว่า "ลมฺโพทรมฺ" แปลว่า "ซึ่งท้องพลุ้ย" ก็ไม่ได้เสริมความให้แก่เหตุที่ไหว้พระวิฆเนศให้เด่นขึ้น เพราะ "เขาไหว้พระวิฆเนศ ไม่ใช่เพราะท้องพลุ้ย" (อลังการศาสตร์, ๔๔)

๒. <u>การใช้คำไม่ไพเราะ</u> คือการใช้คำที่ประกอบด้วยอักษรที่มีเสียงไม่เพราะ

เช่น อกาคฺรมนสา มนฺเย สฺรษฏฺเรยมฺ นิรฺมิตา
ข้าพเจ้าคิดว่า พระพรหมได้ทรงนิรมิต หญิงคนนี้ ด้วยเอกัคคตา
(อลังการศาสตร์ : ๗)

๓. <u>การใช้คำที่มีความหมายเคลือบคลุม</u> คือการใช้คำแสดงความหมายที่ผิดกับความประสงค์ของผู้แต่ง เช่น

รกฺตสตฺวฺเมว ภูปาล ภูตโลปกฤเตา
(อลังการศาสตร์ : ๗)

ตัวอย่างนี้อาจแปลได้ว่า ๑.ข้าแต่พระภูบาล พระองค์ผู้เดียวเท่านั้น ติดพระทัยในการช่วยเหลือคนทั้งโลก และ ๒.ข้าแต่พระภูบาล พระองค์ผู้เดียวเท่านั้นติดพระทัยในการทำลายสัตว์โลก เพราะคำสมาสว่า "ภูตโลปกฤเตา" สามารถแยกออกเป็น "ภูตล" และ "อุปกฤเตา" แปลว่าในการ ช่วยเหลือโลก หรือแยกเป็น "ภูต" และ "โลปกฤเตา" แปลว่าในการทำลายสัตว์โลกก็ได้ (อลังการศาสตร์ : ๔๔)

ด้วยธรรมชาติของภาษาสันสกฤต การผูกศัพท์มีความซับซ้อนอย่างยิ่ง ดังนั้น ต้องระวังเรื่องการผูกศัพท์ที่สามารถแยกศัพท์ได้หลายวิธี อันจะทำให้ความหมายของคำต่างกันโดยสิ้นเชิง

๔. <u>การใช้คำผิดลักษณะ</u> คือการใช้คำผิดไวยากรณ์ เช่น

มานินีมาน ทลนะ อินฺทุรฺวิชยตฺยเสา
พระจันทร์ผู้ทำลายความงอนของหญิง ย่อมมีชัย
(อลังการศาสตร์ : ๗)

ในตำราอธิบายว่า เมื่อได้แยกสนธิแล้ว ตอนท้ายประโยคได้เป็นสามคำคือ "อินฺทุ" "วิชยติ" และ "อเสา" "วิชยติ" เป็นคำผิดไวยากรณ์ เพราะเมื่อ "ชย" ซึ่งเป็นธาตุของศัพท์นี้มี "วิ" เป็นอุปสรรคแล้ว ผันรูปเป็น อาตฺมเนปท อย่างเดียว ในที่นี้จึงควรเป็น "วิชยเต"

(อลังการศาสตร์ : ๔๔)

๕. <u>การใช้คำที่มีความหมายที่ผู้แต่งฝ่ายเดียวได้กำหนดเอาเอง</u> คือการใช้คำแสดงความหมายอันผิดกับที่ควรแปลเข้าใจ เช่น

วิภาติ ไศโล'ยมฺ ปุษฺปิไตร วานรธฺวไชะ
ภูเขาลูกนี้งามด้วยกบี่ธุชอันมีดอก

(อลังการศาสตร์ : ๗)

คำว่า "วานร ธวช" หรือกบี่ธุช เป็นอภิไธย หรือพระนามของพระอรชุน ในที่นี้ต้องการจะกล่าวถึง "ต้นอรชุนคือไม้รกฟ้า" แต่การนำคำ "วานรธวช" มาใช้ เห็นได้ว่าใช้เพราะคิดว่ามีชื่อพ้องกันในคำว่า "อรชุน" แต่อันที่จริง เนื้อความไม่ได้สัมพันธ์กันเลย (อลังการศาสตร์ : ๔๔)

๖. <u>การเลือกใช้ความหมายของคำที่ไม่เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย หรือไม่เป็นที่นิยม</u>

เช่น ราเชนฺทฺร ภวตะ กกีรฺติศฺ- จตุโรหนฺติ วาริธีนฺ ฯา
ข้าแต่พระราชาผู้ประเสริฐ พระเกียรติย่อมไปจดทะเลทั้งสี่

(อลังการศาสตร์ : ๘)

"หนฺติ แปลว่า ย่อมไป ก็ได้ ย่อมฆ่า ก็ได้ แต่ไม่ใคร่จะมีใครใช้ "หนฺติ" ในความหมายอย่างแรก (อลังการศาสตร์ : ๔๕)

หรือ ตโมมฺ โภชมฺ กฺษาลยนฺตูษฺโวรเว:
รัศมีของพระอาทิตย์ล้างโคลนคือมืด

(อลังการศาสตร์ : ๘)

คำว่า อมโภชม ประกอบขึ้นด้วยคำว่า "อมภ" (น้ำ) และ "ช" (สิ่งที่เกิด) รวมความว่า สิ่งที่เกิดในน้ำ ในบทประพันธ์ตัวอย่างจึงนำมาใช้ในความหมายว่า โคลน แต่คำนี้ คนทั้งหลายใช้ในความว่า "ดอกบัว" อย่างเดียว (อลังการศาสตร์ : ๔๕)

๗.<u>การใช้คำไม่เหมาะสม</u> คือการใช้คำดาดๆ หรือใช้คำผิดศักดิ์ ผิดฐานะ เช่น

ฉาทยิตฺวา สุรานฺ ปุษฺไปะ ปุโรธานฺยำ กฺษิปามฺยหมฺ ฯา

(อลังการศาสตร์ : ๗๑)

<u>ปิด</u> เทว (รูป) ทั้งหลายด้วยดอกไม้แล้ว ข้าพเจ้า<u>ทิ้งเมล็ดข้าว</u>ลงเบื้องหน้า

ในอลังการศาสตร์อธิบายสั้น ๆ ว่า คำที่ขีดเส้นใต้ใช้ไม่เหมาะสม (อลังการศาสตร์ : ๘)

๒) <u>โทษของการใช้ประโยค</u>

๑. <u>การใช้ประโยคอันถูกตัด</u> คือประโยคถูกแยกขาดออกจากกันด้วยมีประโยคอื่นมาแทรก

ปาตุ สทา สฺวามี ยมินฺทฺระ สฺเตาติ โวชินะ

พระอินทร์สรรเสริญองค์ใด ขอพระชินเจ้าองค์นั้น จงทรงปกป้องท่านทั้งหลายเสมอ

(อลังการศาสตร์ : ๘)

ผู้แปลอธิบายไว้ว่า บทประพันธ์นี้แยกความเป็นสองตอน คือ "ปาตุสทาสฺวามี โวชินะ" และ "ยมินฺทฺระ สฺเตาติ" ดังนั้น ควรเรียงลำดับใหม่เป็น "ปาตุ สทา สฺวามี โวชินะ ยมินฺทฺระ สฺเตาติ" หรือที่ดีกว่านี้ควรเรียงดังนี้ "ยมินฺทฺระ สฺเตาติ (ส) ชินะ สฺวามี ปาตุ วะ สทา" จะตรงกับลำดับคำแปล (อลังการศาสตร์ : ๔๕)

๒. <u>การใช้ประโยคไม่ต่อเนื่อง</u> คือประโยคที่เรียงความสัมพันธ์ของคำไม่เป็นระเบียบ

เช่น อาทฺยะ สมฺปทมฺ ญาตา เทยาตฺ ตตฺวานิ โว'รฺหตามฺ

ประมุข ซึ่งสมบัติ ผู้ทรงทราบ จงประทาน ซึ่งข้อเท็จจริงทั้งหลายแก่

ท่านทั้งหลาย แห่งพระอรหันต์ทั้งหลาย

(อลังการศาสตร์ : ๘)

พิจารณาจากคำแปล ควรเอา แห่งพระอรหันต์ทั้งหลาย ไปต่อกับ ประมุข

เอา ซึ่งข้อเท็จจริงทั้งหลาย ไปต่อกับ ผู้ทรงทราบ

เอา แก่ ท่านทั้งหลาย ไปต่อกับ ซึ่งสมบัติ

แล้วเอาทั้งสองตอนนี้ไปต่อกับ จงประทาน อีกที

เรียงใหม่ได้ดังนี้ "อรฺหตามฺ อาทฺยะ ตตฺวานามฺญาตา สมฺปทมฺ โวเทยาตฺ" จะได้ความว่า "ขอประมุขแห่งพระอรหันต์ทั้งหลาย ผู้ทรงทราบประมวลข้อจริง จงประทานซึ่งสมบัติแก่ท่านทั้งหลาย" (อลังการศาสตร์ : ๔๕)

ในกรณีนี้ อันที่จริงในแง่ไวยากรณ์ของภาษาสันสกฤตไม่ได้เน้นเรื่องการเรียงลำดับคำ เพราะปัจจัยและวิภัตติท้ายศัพท์แต่ละคำได้แสดงหน้าที่ของคำ ว่าสัมพันธ์กับคำใดอยู่แล้ว จึงน่าสนใจว่า ในทัศนะของนักอลังการศาสตร์ของอินเดีย ภาษากวีนิพนธ์เป็นภาษาที่มุ่งเน้นการเรียงร้อยและเชื่อมโยงอย่างเป็นระบบระเบียบ

๓. <u>การใช้ประโยคที่มีความหมายของคำไม่สม่ำเสมอ</u> คือข้อความที่ใช้คำบรรยายยืดยาวเกินความหมาย

เช่น มานเสากะปตทฺยาน- เทวาสนวิโลจนะ
ตโมริปุวิปกฺษาริ- ปฺริยำ ทิศตุ โวชินะ ฯา

ขอพระชินเจ้า ผู้มีพระพักตร์อันเหมือนที่ประทับของเทพเจ้าองค์ทรงปักษี
อันอยู่ในสระมานสนั้นเป็นยาน จงประทานผู้เป็นที่รักของศัตรูของปรปักษ์
ของข้าศึกของความมืดแก่ท่านทั้งหลาย

(อลังการศาสตร์ : ๔)

ในตำราวิเคราะห์ความหมายของบทประพันธ์ข้างต้น ดังนี้

"ปักษี อันอยู่ในสระมานส" คือ หงส์
"เทพเจ้าองค์ทรงปักษีเป็นยาน" คือ พระพรหม
"ที่ประทับของเทพเจ้า" คือ ดอกบัว
"ข้าศึกของความมืด" คือ พระอาทิตย์ พระจันทร์
"ปรปักษ์ของข้าศึกของความมืด" คือ พระราหู
"ศัตรูของปรปักษของข้าศึก" คือ พระนารายณ์
"ผู้เป็นที่รักของศัตรู" คือ นางลักษมี หมายความว่า ทรัพย์สมบัติ

บทประพันธ์นี้ สรุปความแล้วได้เนื้อความเพียงว่า ขอพระชินเจ้า องค์ทรงมีพระเนตรอันเหมือนดอกบัว จงประทานทรัพย์สมบัติแก่ท่านทั้งหลาย แต่ใช้คำพูดอันยืดยาวเกินความหมาย

๔. <u>การใช้ประโยคที่เรียงลำดับคำไม่เหมาะสม</u>

เช่น ภุกฺตฺวา กฺฤตสฺนาโน- คุรูนฺ เทวำศฺจ วนฺทเต ฯา

ได้กินแล้ว ได้อาบน้ำแล้ว ไหว้ครู และเทวดาทั้งหลาย

(อลังการศาสตร์ : ๔)

ลำดับคำที่ถูกต้องคือ อาบน้ำแล้ว ไหว้ครู และบูชาเทวดาจึงกินอาหาร

๕. การแต่งผิดตำราฉันทศาสตร์คือแต่งผิดฉันทลักษณ์

เช่น สชยติ ชินปติะ ปรพฺรหฺมมหานิธิะ ฯา

พระชินเจ้า ผู้ทรงเป็นคลังอันใหญ่แห่งลักษณะของมหาพระพรหมย่อมทรงมีชัย

(อลังการศาสตร์ : ๕)

บทประพันธ์นี้เป็น "อนุษฎุภฺ" ฉันท์ แต่บาทต้นเริ่มต้นด้วย "น" คณะ (อักษรลหุ ๓ ตัว) และอักษรที่ ๖ ของบาทนั้นไม่เป็นครุ จึงผิดลักษณะตามที่กล่าวไว้ในฉันทศาสตร์

๖. การใช้ลักษณะคำประพันธ์ไม่สม่ำเสมอ หรือการใช้ลีลาการแต่งที่ไม่สม่ำเสมอ

เช่น ชิโนชยติ สฺศรีมานินฺทฺราทฺยมรวนฺทิตะ

พระชินเจ้าอันชุมนุมเทวดา มีพระอินทร์ เป็นต้นได้นอบน้อมแล้วย่อมทรงมีชัย

(อลังการศาสตร์ : ๕)

บาทแรกไม่มีคำสมาส ถือว่าแต่งตามรีติ ชื่อ ไวทรฺภี แต่บาทที่ ๒ มีคำสมาสมาก แต่งตามรีติ ชื่อ เคาฑียา ไม่รักษาร้อยกรองให้ตลอด

๗. การแต่งคร่อมจังหวะคำ คือการกำหนด "ยติ" ของคำผิดระบบ

เช่น นมสฺตสฺไม ชินสฺวา- มิเน **สทา เนมเย** รฺหเต

การนอบน้อมย่อมมีอยู่เสมอแด่พระเนมิชินเจ้า ผู้เป็นพระอรหันต์

(อลังการศาสตร์ : ๕)

ผู้แปลอธิบายไว้ว่า ฉันท์ อนุษฎุภฺ บทนี้ ตามวิธีอ่านต้องหยุดตรงอักษรที่ ๘ ซึ่งในตัวอย่างนี้ไม่ใช่ที่สุดคำมีอักษร "เน" อีกอักษรหนึ่ง ที่แยกออกไปอ่านต่อกับตอนที่สอง

๘. การใช้ประโยคไม่สมบูรณ์ คือใช้ประโยคที่ขาดกริยาสำคัญ

เช่น สรสฺวตี ปุษไปะ ศรีขณฺไฑรฺมุสฺถไณ สฺตไวะ ฯา

(อลังการศาสตร์ : ๗๒)

ข้อความนี้แปลความว่า "ซึ่งพระนางสรสวดีด้วยปวงดอกไม้ ไม้จันทน์ หญ้าฝรั่น คำสดุดี" ยังขาดกริยาสำคัญ เป็นประโยคไม่สมบูรณ์

๓) <u>โทษของการพรรณนาความ</u>

นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์ยังได้ชี้แจงอีกว่า ไม่ควรประพันธ์ข้อความอันผิดกาลเทศะ ประเพณี สภาพ และลักษณะสิ่งของต่างๆ อันเป็นที่รับรู้อย่างดีแล้วของคนในสังคม กล่าวคือไม่ควรพรรณนาความให้ผิดไปจากความเป็นจริง เช่น

ปฺรเวเศ ไจตฺรสฺย สฺมุฏฺกุฏฺชราชิสมิตทิศิ
ปฺรจณฺเท มารฺตณฺเฑ หิมกณสมาโนษฺ- มมหสิ ฯ
ชลกฺรีฑายาตำ มรุสรสิ พาลทฺวิปกุลมฺ
มเทนานฺ ธมฺ วิธฺยนฺตฺย สมศรปาไตะ ปฺรศมินะ ฯา

(อลังการศาสตร์ : ๗๒)

"ขณะจิตรมาสย่างเข้ามา ทิศต่างๆ ดูประหนึ่งยิ้ม เพราะกองดอก 'กุฏช' อันบานอยู่ และพระอาทิตย์ ผู้ร้อนยิ่งเหมือนก้อนหิมะก็กำลังรุนแรง พวกผู้สงบแทงหมู่ลูกช้างอันตาบอดด้วยมด และมาอาบน้ำในสระที่กันดารน้ำ ด้วยการยิงลูกศรอันหาที่เสมอไม่ได้"

ข้อความนี้ผิดข้อเท็จจริงคือ ในจิตรมาสยังไม่มีดอกกุฏชบาน จึงไม่ต้องกับกาลที่ว่าพระอาทิตย์ร้อนเหมือนก้อนหิมะ ส่วน ผู้สงบย่อมไม่เบียดเบียนใคร ดังนั้นที่กล่าวว่า ผู้สงบแทงลูกช้างด้วยลูกศร จึงไม่ถูกต้องกับประเพณี และอันที่จริง ลูกช้างย่อมไม่ตกมัน ที่บรรยายว่า ลูกช้างอันตาบอดด้วยมด ก็ผิดจากสภาพของสัตว์

ข้อบกพร่องในการประพันธ์ที่แจกแจงข้างต้นนี้ นับเป็นข้อบกพร่องสามัญที่พบเห็นกันทั่วไปในการประพันธ์ หรือแม้แต่ในการเขียนหนังสือปกติ เช่นการใช้ประโยคที่ไม่ต่อเนื่อง การใช้ประโยคไม่สมบูรณ์ เป็นต้น

ข้อที่น่าพิจารณา คือเห็นได้ชัดว่าผู้ประพันธ์ให้ความใส่ใจเรื่องความหมายของคำ และลักษณะทางไวยากรณ์มากเป็นพิเศษ ทั้งนี้ อาจกล่าวได้ว่า นักอลังการศาสตร์ตระหนักดีว่า กวีนิพนธ์มิใช่เป็นเพียงการแสดงความรู้สึกนึกคิดของผู้แต่งออกมาตามอำเภอใจ แต่มีฐานะเป็นเครื่องมือสื่อสารความคิด เป็นการแสดงออกให้สบอารมณ์ผู้อื่นหรือให้ผู้อื่นเข้าใจ ดังนั้น การใช้คำที่มีความหมายเคลือบคลุม

การใช้คำที่กำหนดความหมายขึ้นเอง การใช้ความหมายของคำซึ่งไม่เป็นที่นิยม จึงเป็นข้อบกพร่องที่ถูกระบุอยู่ใน "โทษ" ของการประพันธ์ด้วย แม้แต่การเรียงประโยคก็ยังเน้นความเป็นระบบระเบียบหรือสัมพันธภาพของประโยค ตลอดจนถึงการบรรยายพรรณนาก็ควรเป็นไปตามขนบแห่งการรับรู้ของผู้อ่านในสังคมร่วมสมัยนั้นด้วย

โทษในการประพันธ์ข้อสำคัญอีกข้อหนึ่ง คือการแต่งผิดฉันทลักษณ์ นี้ แสดงให้เห็นว่าฉันทลักษณ์เป็นเรื่องสำคัญยิ่งยวดของการร้อยกรอง เป็นแบบแผนที่กวีต้องเคารพ และดำเนินตามอย่างเคร่งครัด ดังนั้น จึงเป็นเหตุผลสำคัญประการหนึ่ง ที่วิชาการประพันธ์มักจะใส่ใจเรื่องของฉันทลักษณ์มากเป็นพิเศษเสมอมาแม้แต่ในปัจจุบันที่แนวคิดเรื่อง "ความสมบูรณ์แบบ" ตามจารีตนิยมจะเสื่อมคลายไปในหมู่กวีไทยสมัยใหม่ ฉันทลักษณ์ก็ยังคงเป็นเรื่องที่ถกเถียงกันในหมู่นักเลงร้อยกรองและกวีของไทยอยู่เสมอ

๓.คุณในการประพันธ์

ในปริจเฉทที่ ๓ ได้กล่าวถึง "คุณ" ๑๐ ประการในการประพันธ์ ได้แก่ เอาทรฺยมฺ , สมตา, กานฺติ: , สมาธิ , ศฺเลษะ , โอชะ , มาธุรฺยมฺ และ สุกุมารตา

"คุณ" ทั้ง ๑๐ ประการ คือความดีเด่นของบทประพันธ์ในแง่ของเสียง ถ้อยคำ และความหมายดังนี้

๑) **"คุณ" แห่งเสียง**

"คุณ" แห่งเสียง คือการให้ความสำคัญแก่การเลือกเสียงของอักษรมาเรียงร้อยเข้าด้วยกัน คุณสมบัติของเสียงที่น่าพึงใจได้แก่ความไพเราะ ความกลมกลืน ความนุ่มนวล และความกระชับของเสียงอักษร ดังปรากฏใน "คุณ" สี่ประการคือ มาธุรยะ สมตา สุกุมารตา และ เศลษะ

๑. <u>มาธุรยะ</u> (รสหวาน)

คือความไพเราะของถ้อยคำ

ผณิมณิกิรณาลีสฺยูตจณฺฑนฺโจละ

กุจกลศนิธานสฺเยว รกฺษาธิการี ฯ

อุรสิ วิศฑหารสฺผารตามุชฺชิหานะ
กิมิติ กรสโรเช กุณฑลี กุณฺฑลินฺยาะ ฯา

งูผู้สวมเสื้ออันโตงเตง ทำขึ้นด้วยปวงรัศมีของแก้วมณีที่พังพาน ประหนึ่งว่าเป็นเจ้าหน้าที่รักษากลศบรรจุทรัพย์ คือฉัน ทำไมจึงเลิกเป็นสร้อยคอที่อกมาอยู่ในดอกบัวคือมือของหญิงคนใส่ตุ้มหู

(อลังการศาสตร์ : ๑๒)

ในตำราขยายความคำแปลว่ารัศมีของแก้วมณีที่หัวสร้อยคอ อันมีรูปเหมือนงู แผ่ไปตลอดสาย ทำให้มันดูประหนึ่งว่าสวมเสื้อ เหตุที่ในสมัยโบราณผู้ใส่เสื้อมักเป็นตำรวจวัง จึงสมมติว่างูสร้อยคอนั้นเป็นตำรวจด้วย ยังมีเหตุที่ควรเปรียบงูกับตำรวจวังได้อยู่อีกประการหนึ่ง คือต่างก็มีหน้าที่เฝ้ารักษา ฝ่ายงู ชาวประเทศอินเดียกล่าวกันว่า มันเฝ้าทรัพย์ที่ฝังอยู่ในดิน ทรัพย์ที่จะฝังไว้ในดิน โบราณมักจะบรรจุลงในหม้อ เพราะถันมีรูปคล้ายกับหม้อ ถูกปกปิดด้วยเครื่องแต่งกาย ทำนองหม้อถูกปกปิดด้วยดิน และมีงูเฝ้าอยู่ใกล้ชิดด้วย จึงสมมติถันเป็นหม้อบรรจุทรัพย์ ถามว่าทำไมงูจึงจากคอมาอยู่ในมือ เพราะขณะที่ถามนั้นคงปลดสร้อยออกจากคอมาถือไว้ในมือ

(อลังการศาสตร์ : ๔๘)

๒. สมตา (ความเกลี้ยง)

คือการใช้คำไม่ขรุขระ เป็น "คุณ" ในเรื่องของการผูกศัพท์สมาสให้ซับซ้อน เพื่อประโยชน์ทางด้านเสียงของคำ กุสุมา รักษมณี (๒๕๓๐ : ๒๙) อธิบายว่า สมตาคือความกลมกลืนของเสียงในบทประพันธ์วรรคหนึ่งหรือบทหนึ่ง

กุศกลศวิสาริสฺผารลาวณฺยธารา- มนุวทติ ยทงฺคาสงฺคินี หารวลฺลี ฯ
อสทฺฤศมหิมำตำตามนนฺโยปเมยำ กลย กถมหำ เต เจตสิ วฺยญฺชยามิ ฯา

จงบอกมาเถิด เราจะกล่าวดีวิเศษประการใด ให้ท่านนึกเห็นสตรีคนเลิศคนนั้น ผู้มีสร้อยคอติดอยู่กับกาย ประหนึ่งว่าเป็นลำธารความงาม อันล้นหลามออกมาจากกลศคือถัน

(อลังการศาสตร์ : ๑๑)

๓. สุกุมารตา (ความนิ่มนวล)

หมายถึงความแผ่วเบาและความนุ่มนวลของเสียงในบทประพันธ์ กล่าวคือการใช้คำที่ปราศจากเสียงอักษรอันแข็งกระด้าง

ในอลังการศาสตร์ ยกตัวอย่างประกอบดังนี้

ปฺรตาปทีปาฌฺชนราชิเรว เทว ตฺวทียะ กรวาลเอษะ
โนเจทเนน ทฺวิษตาบฺ มุขานิ ศฺยามายมานานิ กถํ กฺฤตานิ ฯา

ข้าแต่พระสมมติเทพ พระแสดงดาบองค์นี้ เป็นเขม่าของประทีป
คือพระเดชนั่นเจียว ถ้าไม่เช่นนั้น จะทำให้ศัตรูหน้าดำได้ไฉน
(อลังการศาสตร์ : ๑๒)

น่าสังเกตว่า เสียงอักษรที่เลือกใช้ในบทประพันธ์ข้างต้น ส่วนใหญ่เป็นเสียงสิถิล คือพยัญชนะเสียงเบา ได้แก่ ก ป ต ญ ช น รว เป็นต้น ซึ่งมีคุณสมบัติของเสียง คือความนุ่มนวล และมีเสียงอักษรธนิต ได้แก่ เสียง ข และ ถ แทรกอยู่เพียง ๒ แห่ง

๔. เศลษะ (ความต่อเนื่องกัน)

ป.ส. ศาสตรีได้แปลความว่า เศลษะ ปรากฏ ณ ที่คำทั้งหลายดูประหนึ่งเย็บไว้ให้ติดอยู่กับกันและกัน (อลังการศาสตร์ : ๑๑) กุสุมา รักษมณี (๒๕๓๐ : ๒๘) อธิบายว่า "เศลษะ คือความกระชับของเสียงในคำที่ใช้ คำที่มีเสียงอักษรธนิต (เช่น ถ ผ ฯลฯ) เป็นส่วนใหญ่มักจะมีเสียงกระชับ"

ผู้วิจัยเห็นว่า เศลษะที่เป็นส่วนหนึ่งของ "คุณ" ในการประพันธ์นี้ เป็นคุณในด้านเสียงตามที่กุสุมา รักษมณีอธิบายไว้ ตัวอย่างบทประพันธ์ที่ยกขึ้นมาประกอบในอลังการศาสตร์ มีเสียงอักษรธนิต ได้แก่ ข ฉ ฐ ถ ผ ฆ ฌ ฒ ธ ภ ห ซึ่งเป็นเสียงพยัญชนะก้องและหนัก ประกอบถึง ๑๐ กว่าแห่ง ดังนี้

มุทา ยสฺโยทฺคีตํ สหสหจรีภิรฺวนจไรรฺ-
มุหุ ศฺรุตฺวา เหโลทฺธฺฤตธรณิภารมฺ ภุชพลมฺ ฯ
ทโรทฺคจฉทฺทรฺภางฺกุร นิกรทมฺภาตฺ ปุลกิตาศฺ-
จมตฺกาโรทฺเรกํ กุลศิขริณสฺเตปิ ทธิเร ฯา

ภูเขาที่สำคัญทั้งหลาย ได้ยินเรื่องกำลังพระบาทอันชูน้ำหนักของแผ่นดินไว้
อย่างง่ายดาย และมีพวกชาวป่าชายและหญิง ร้องสรรเสริญบ่อย ก็มีอาการขนลุก
คือมีหน่อหญ้าคาโผล่ออกมาหน่อย และแสดงความประหลาดใจอย่างยิ่ง
(อลังการศาสตร์ : ๑๒)

๒) **"คุณ" แห่งคำ**

"คุณ" แห่งคำคือการให้ความสำคัญแก่การสรรคำมาใช้ คุณสมบัติสำคัญประการแรกสุดของคำ คือ ปรสนนตา ความกระจ่างชัดเจน ลำดับถัดมา คือโอพารภาพ ได้แก่การรู้จักสรรคำมาเสริมหรือขยายเนื้อความให้โดดเด่นขึ้น กานติ ได้แก่การไม่ตกแต่งถ้อยคำจนฟุ่มเฟือย และโอชะ ได้แก่การใช้คำสมาส เพื่อสร้างลีลาอันงามสง่าแก่บทประพันธ์ "คุณ" สองประการหลังยังให้เกิดลีลาอันต่างกันของการใช้คำ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับเนื้อความและปริบทที่เหมาะสม

๑. <u>ปรสนนตา</u> (ความใส)

คือความกระจ่างชัดเจนของถ้อยคำ ได้แก่การใช้คำที่เข้าใจความได้เร็ว ไม่อ้อมค้อมวกวน ไม่ใช้คำที่มีความหมายกำกวม

กลฺปทฺรุมอิวาภาติ วาญฺจิตารฺถปฺรโทชินะ ฯา
พระชินเจ้า ผู้ประทานสิ่งที่ปรารถนา ทรงปรากฏเหมือนกัลปพฤกษ์
(อลังการศาสตร์ : ๑๑)

๒. <u>โอพารภาพ</u> คือความงามแห่งความหมายของศัพท์
คือรู้จักใช้ศัพท์เพื่อเสริมหรือขยายศัพท์อื่นๆ ให้มีความหมายเด่นขึ้น

คนฺเธภวิภฺราชิตธามลกฺกฺมี- ลีลามฺพุชจฺฉตรมปาสฺยราชยมฺ ฯ
กรีฑาคิเรา ไรวตเก ตบำสิ **ศรีเนมินาโถ 'ตฺร** จิรำ จการ ฯ

พระศรีเนมินาถ ได้ทรงสละสิริราชสมบัติ มีตำหนักงามด้วยช้าง "คันธหัสตี" และฉัตรงาม เหมือนดอกบัวอันพระนางลักษมีทรงถือเล่น แล้วได้บำเพ็ญตบะเป็นกาลนาน ณ ที่นี้ บนภูเขาไรวตก อันเหมาะแก่การสำราญ

(อลังการศาสตร์ : ๑๐)

ในตำราอธิบายว่า คำ "คนธ" (กลิ่น) ส่งเสริมความหมายของ "อิภ" (ช้าง) คำว่า "ลีลา" (เล่น) ส่งเสริมความหมายของ "อมพุช" (ดอกบัว) คำว่า "กรีฑา" (สำราญ) ส่งเสริมความหมายของ "คิริ" (ภูเขา) และคำว่า "ศรี" ส่งเสริมความหมายของ "เนมินาถ"

(อลังการศาสตร์ : ๔๗)

๓. กานติ (ความรุ่งโรจน์)

คือความงามสง่าของถ้อยคำ ไม่ตกแต่งฟุ่มเฟือยเกินไป

ผไละ กฺฤปฺตาหาระ ปฺรถมมปิ นิรฺคตฺย สทนา-
ทนาสกฺตะ เสาขฺเย กาจิราปิ ปฺราชนฺมนิ กฺฤตี ฯ
ตปสฺยนฺนศฺรานฺตำ นนุ วนภุวิ ศฺรีผลทไล-
รขณฺไฑะ ขณฺเฑนฺโทศฺจิรมกฺฤต ปาทารฺจนมเสา ฯา

ชายมีโชคคนนี้ แม้ในปฐมวัยก็ไม่ติดใจในความสุข ออกจากเรือนไปบำเพ็ญตบะ อยู่ในป่าแห่ง ๑ โดยไม่เห็นแก่ความเหน็ดเหนื่อย ได้บูชาพระบาทของพระอิศวร เป็นเวลานาน ด้วยใบมะตูมอันไม่ขาดแหว่ง

(อลังการศาสตร์ : ๑๑)

๔. โอชะ (กำลัง)

การใช้คำสมาสมาก เพื่อความงามแห่งศัพท์ คือความเข้มข้นของพลังของความหมาย เกิดจากการใช้คำสมาสที่คลุมความหมายของหลาย ๆ สิ่งไว้ในคำคำเดียว (กุสุมา รักษมณี, ๒๕๓๐ : ๒๘)

สมราชิรสฺผุรทรินเรศกริปกรศิระสรส สินฺธูรปูรปริจเยเนวารุณิตกรตโลเทวะ

พระราชาทรงมีพระหัตถ์สีแดงอ่อน ประหนึ่งว่าเพราะทรงสัมผัสชาดที่หัวช้างของอรินทร์ ณ สมรภูมิ

(อลังการศาสตร์ : ๑๒)

๓) "คุณ" แห่งความ

"คุณ" แห่งความคือการให้ความสำคัญแก่การตกแต่งเนื้อความ มีคุณสมบัติสำคัญเช่นเดียวกับ "คุณ" แห่งคำในประการแรกสุดคือ ความแจ่มแจ้ง ใน "อรรถวยักติ" นอกจากนี้ กวียังต้องรู้จักตกแต่งเนื้อความด้วยการใช้ความเปรียบ ใน "สมาธิ" เพื่อสร้างความหมายให้เข้มข้นแก่บทประพันธ์

๑. อรรถวยักติ (ความแจ่มแจ้งแห่งความหมาย)

คือความสมบูรณ์ของความหมายในบทประพันธ์ ไม่มีคำที่ละไว้หรือคำที่ต้องอธิบายความ

ตฺวตฺไสนฺยรชสา ลุปฺเต สูรฺเย ราตฺริรฏูทฺทิวา ฯา

ในเมื่อพระอาทิตย์ถูกบังด้วยฝุ่นของกองทัพของท่าน กลางวันกลายเป็นกลางคืน

(อลังการศาสตร์ : ๑๑)

ในตำราได้ยกบทประพันธ์อีกบทหนึ่งมาเทียบดังนี้

จตุรงฺเค ภวตฺไสนฺเย ปรสรฺปติ ทิศะ กฺรมาตฺ ฯ

นเรนฺทฺร พหฺลธฺวานฺตา ทิวาปฺยาวิรภูนฺนิศา

ข้าแต่พระนฤบดี เมื่อจตุรงคพลของพระองค์เดินรุกไปทางทิศทั้งหลาย

แม้เวลากลางวันก็ได้กลายเป็นเวลากลางคืนอันมืดมาก

และอธิบายว่าบทประพันธ์บทที่สองนี้ไม่แจ่มแจ้ง เพราะไม่บอกว่า "เป็นมืดในกลางวันด้วยเหตุใด"

๒.สมาธิ (การสวมให้)

คือการรวมลักษณะของสิ่งหนึ่งให้แก่อีกสิ่งหนึ่ง หมายถึงการเปรียบเทียบ หรือการสร้างความหมายแฝงที่กระทบใจผู้อ่านให้คิดต่อหรือตีความ

ยถาศฺรุภิรริสฺตฺรีณามฺ ราณะ ปลฺลวิตๆ ยศะ ฯา

น้ำตาของหญิงพวกศัตรู ทำให้พระเกียรติของพระราชาผลิใบอ่อน

(อลังการศาสตร์ : ๑๑)

บทประพันธ์นี้ได้สวมลักษณะของต้นไม้ให้แก่พระเกียรติ คือพูดถึงพระเกียรติประหนึ่งว่าเป็นต้นไม้อันผลิใบอ่อนได้

๔.อลังการในการประพันธ์

ในปริจเฉทที่ ๔ มีเนื้อหากล่าวถึงอลังการแต่ละประเภท ได้แก่อลังการฝ่ายเสียงและอลังการฝ่ายความหมาย

ลัลลนา ศิริเจริญได้สำรวจตำราอลังการศาสตร์สันสกฤตหลายเล่ม พบว่า อลังการฝ่ายเสียงมี ๖ ประเภท แต่ตำราอลังการศาสตร์ ของวาคภฏ นี้มี ๔ ประเภท คือ จิตร วโกรกติ อนุปราส และยมก ส่วนอลังการฝ่ายความหมาย ตำราอลังการศาสตร์แต่ละฉบับมีจำนวนไม่เท่ากัน คือมีตั้งแต่ ๑๔ ประเภทไปจนถึง ๑๒๕ ประเภท สำหรับตำราอลังการศาสตร์ ของวาคภฏ มี ๓๕ ประเภท

อลังการทั้งฝ่ายเสียงและฝ่ายความหมายมีแนวคิดในการตกแต่งภาษา คือการ "เล่น" หรือการ "บิดผัน" ภาษาทั้งในระดับเสียง คำ และความ เพื่อทำให้ภาษาสะดุดเด่น ดังนี้

๑. <u>การเล่นภาษาระดับเสียง</u>

ภาษาสันสกฤตเป็นภาษาที่ซับซ้อน มีการแปรรูปคำด้วยการลงวิภัตติ ปัจจัย เพื่อแสดงความหมายและหน้าที่ของคำ กวีได้อาศัยกฎเกณฑ์อันซับซ้อนของภาษานี้ มายักย้ายหรือจัดระบบทางเสียงของคำเสียใหม่ เพื่อสร้างความหมายใหม่แก่บทประพันธ์ วิธียักย้ายหรือจัดระบบทางเสียงมีวิธีที่น่าสนใจ ดังนี้

๑.๑ <u>การเปลี่ยนเสียง</u>

อลังการชื่อ "จิตร" มีประเภทย่อยอยู่ ๓ ประเภทซึ่งอาศัยเงื่อนไขทางเสียงของคำมา "บิดผัน" กฎเกณฑ์เล็ก ๆ น้อย ๆ ได้แก่ ลบมาตรา ลบนิคหิต ลบอักษร ออก แล้วทำให้บทประพันธ์นั้นเกิดความหมายใหม่

๑) <u>มาตฺราจฺยุตกมฺ</u> คืออลังการที่ลบมาตรา คือสระที่อยู่เบื้องบนเส้นขีดหัว เมื่อเขียนตามแบบอักษรเทวนาครีออก เช่น

มูลสถิติมธะกุรฺวนฺ ปุตฺไรรฺชุษโฏคตากฺษไร: ฯ
วิฏฺะ เสวยะ กุลีนสฺย ติษฺฐตะ ปถิ กสฺย สะ ฯ

คนเจ้าชู้ ผู้เหยียบหยามประเพณีอันเป็นของดั้งเดิมและมีพวกบุตร
ผู้ไร้การศึกษานั้น คนมีสกุลและความประพฤติดีใครบ้างจะคบได้

(อลังการศาสตร์ : ๑๖)

เมื่อลบสระ อิ ออกจาก "วิฏะ" (เจ้าชู้) คำนี้จะกลายเป็น "วฏะ" (ต้นไทร) (เขียนตามแบบอักษรเทวนาครี ดังนี้ วิฏะ ลบสระ อิ ออกเป็น วฏะ) ข้อความทั้งบทก็เปลี่ยนไป ซึ่งต้องแยกคำอื่นๆ ในข้อความเดียวกันเสียใหม่ คือ "กุลีนสย" (ของคนมีสกุล) เป็นสองคำว่า "เกา" (ในดิน) และ "ลีนสย" (ของผู้หลบอยู่) แปลว่า "ที่หลบอยู่ในดิน" หมายว่า ปกคลุมด้วยละออง แปลความใหม่ได้ว่า "ต้นไทรอันห้อยรากลงมาเบื้องล่าง และเต็มไปด้วยใบต้นนั้น เป็นที่อาศัยของคนเดินทาง ผู้ปกคลุมไปด้วยละอองดินและมาหยุดพัก" เป็นต้น

๒) **พินฺธุจฺยุตกมฺ** คืออลังการที่ลบนิคหิตออก ทำให้ความหมายของบทประพันธ์นั้นเปลี่ยนไป เช่น

ธรฺมาธรฺมวิทะ สาธุ - ปกษปาตสมุทฺยตาะ ฯ
คุรูณามฺ วจเน นิษฺฐา - นรเก ยานฺติ ทุะขิตามฺ ฯ
บุคคลผู้สำคัญธรรมเป็นอธรรม พยายามตัดปีกสาธุชน
และตั้งอยู่ในการโกงผู้ใหญ่ ย่อมตกนรกและถึงความทุกข์
(อลังการศาสตร์ : ๑๖)

เมื่อลบนิคหิตจาก วฺจน (การโกง) คำนี้จะกลายเป็น "วจน" (คำพูด) ความหมายของบทประพันธ์ก็เปลี่ยนไป โดยต้องแยกคำว่า "นรเก" ออกเป็น "นร" (ดูกร มานพ) และ "เก" (ใครบ้าง) แปลใหม่ได้ความว่า "ดูกร มานพ ใครบ้างที่รู้จักที่ผิดที่ชอบ เพียรเข้าข้างสาธุชน และตั้งอยู่ในโอวาทของผู้ใหญ่ จะมีทุกข์เล่า"

๓) **อกฺษรจฺยุตกมฺ** คืออลังการที่ลบอักษรออก ทำให้บทประพันธ์นั้นมีความหมายใหม่ เช่น

กุรฺวนฺ ทิวา กราศฺเลษมฺ ทธจฺจรณฆฆมพรมฺ ฯ
เทว เยาษฺมากเสนายาะ กเรณุะ ปฺรสรตฺยเสา ฯ
ข้าแต่พระราชา ช้างในทัพของพระองค์เชือกนี้เดินพลางใช้งวง
สัมผัสกับลม และแสดงความองอาจของฝีเท้า
(อลังการศาสตร์ : ๑๖-๑๗)

เมื่อลบอักษร "กะ" (ka) ออกจาก "กเรณุะ" (ช้าง) คำนี้จะกลายเป็น "เรณุะ" (ฝุ่น) ความหมายของบทประพันธ์ก็เปลี่ยนไป โดยรวมคำว่า "ทิวา" (กับลม) และ "กราศเลษม" (การสัมผัสด้วยงวง) ให้เป็นคำเดียวกัน แล้วจะได้ความว่า "ข้าแต่พระราชา ฝุ่นของทัพของพระองค์นี้กระจายออกพลางไปสัมผัสกับพระอาทิตย์ และแสดงถึงความองอาจของเท้า (ทหาร)"

๑.๒ <u>การจัดเสียงของคำให้เป็นระบบ</u>

อลังการบางชนิดมีลักษณะเด่นคือ มุ่งจัดระบบเสียง ทั้งเสียงสระและเสียงพยัญชนะ ให้เป็นระเบียบเดียวกัน อลังการประเภทนี้คือ "จิตร" ชนิด เอกสวรม และ เอกวยญชนม ดังนี้

๑) <u>เอกสฺวรมฺ</u> อลังการที่ใช้สระอย่างเดียวตลอดบท เช่น ตัวอย่างต่อไปนี้ซึ่งใช้เสียงสระ อะ ตลอดดังนี้

คณวร คณวรกรตรจรณ ปรมปทศรณคชนปถกถก ฯ
อมทน คตมท คชกรยมล ศมมย ชย ภยฆนวนทหน ฯ

ข้าแต่พระชิน ผู้ประเสริฐท่ามกลางคณะ ทรงมีพระบาทอันประสาท สิ่งที่บุคคลขอดีกว่าผู้อื่น ทรงบอกแก่ชนที่จะไปพึงโมกษ ทรงปราศจาก กิเลส ทรงปราศจากอหังการ ทรงมีพระพาหาคู่หนึ่งอันเสมือนงวงช้าง ทรงแล้วด้วยความสงบ ทรงเป็นไฟเผาป่าทึบคือภัย ขอพระองค์ทรงมีชัย

(อลังการศาสตร์ : ๑๕)

๒) <u>เอกวฺยญฺชนมฺ</u> อลังการที่ใช้พยัญชนะชนิดเดียวตลอดบท เช่น ตัวอย่างการใช้พยัญชนะ ก ตลอดดังนี้

กกากุกึกเกกำก - เกกิโกไกกกุะ กโก ฯ
'กุเกากกากกาการฺกฺ- กุกกากุ กโกึกกุะ ฯ

ทะเลนี้เป็นที่อาศัยอยู่แห่งเดียวของนกมีเสียงไพเราะเหล่านี้ คือนกจากพราก นกยูงอันทำเสียง "เกกา" และนกยาง มีมรรคาของกาอันอยู่ตามฝั่งน้ำ และเป็นที่ประทับของพระนารายณ์ผู้ทรงพระพรหมผู้สาธยายพระเวทนั้นไว้บนพระเพลา

(อลังการศาสตร์ :๑๖)

นอกจากนี้ อลังการประเภท "จิตร" ยังมีความหมายอีกประการหนึ่ง ได้แก่การแต่งคำประพันธ์ให้เป็นรูปต่างๆ โดยการจัดวางสระ พยัญชนะ ไปตามรูปที่กำหนด เช่น รูปดาบ รูปกลอง รูปดอกบัว รูปฉัตร รูปธง รูปน้ำมูตรวัว ทั้งนี้ ต้องให้ได้ความแจ่มแจ้งด้วย อลังการประเภทนี้คือ อลังการที่นักวรรณคดีไทยเชื่อกันว่า เป็นต้นแบบของการเล่นกลบทประเภทกลโคลงของไทย

๑.๓ <u>การซ้ำเสียง</u>

นอกจากจะเล่นเสียงเดียวกันตลอดทั้งบทแล้ว อลังการบางชนิดเน้นการซ้ำอักษรที่มีเสียงคล้ายๆ กัน ได้แก่ อนุปราส

<u>อนุปราส</u> คือการใช้อักษรซึ่งมีเสียงคล้ายๆ กัน มีประเภทย่อยหลายประเภท แต่ในตำราอลังการศาสตร์เล่มนี้ กล่าวถึง ๒ ชนิด คือ

ก) <u>เฉกานุปราส</u> คือการซ้ำอักษรหรือการซ้ำพยัญชนะเพียงครั้งเดียว เช่น

atmanyatmanameva vyapagatalaraṇam pasyatastatattvadṛṣṭaya

กลุ่มพยัญชนะ tm ซ้ำกันแต่เพียงครั้งเดียว

(อ้างในลัลลนา ศิริเจริญ ๒๕๒๕ : ๓๒)

ข) <u>ลาฏานุปราส</u> คือการซ้ำศัพท์ที่มีรูปคำและความหมายเหมือนกัน แต่ทำหน้าที่ต่างกันในประโยค อาจจะเป็นคำเดียวหรือหลายคำ (ทั้งบาท) อยู่ในคำสมาสหรือไม่อยู่ในคำสมาสก็ได้ เช่น

รเณ รณวิโตหตวา ทานวานฺ ทานวทฺวิษา ฯ
นีตินิษฺเฐน ภูปาล ภูริยมฺ ภูสฺตฺวยา กฤต ฯ

(อลังการศาสตร์ : ๑๗)

หรือ

ตฺวมฺ ปฺริยา เจจฺจโกรากฺษิ สฺวรฺคโลกสฺเยน กิมฺ ฯ
ตฺวมฺ ปริยา ยทิ น สฺยาเม สฺวรฺคโลกสฺเยน กิม ฯ

(อลังการศาสตร์ : ๑๘)

๒. <u>การเล่นภาษาระดับคำ</u>

อลังการที่มุ่งเล่นคำ โดยเน้นการซ้ำและการผูกศัพท์ ได้แก่ ยมก เศลษ เอกาวลี และวกโรกติ

๑) <u>ยมก</u> คือ การกล่าวซ้ำคำหรือกลุ่มคำซึ่งการเรียงลำดับและการออกเสียงเหมือนเดิม ส่วนที่ซ้ำจะมีความหมายแตกต่างไปจากเดิม ยมก มีหลายชนิด แยกตามตำแหน่งของการซ้ำคำ ในที่นี้ จะยกตัวอย่างเพียงบางตัวอย่าง ดังนี้

ทยำ จกฺเร ทยำจกฺเร ฯ
สตามฺ ยสฺมาทฺ- ภวานฺ วิตฺตมฺ ฯ
นับว่าท่านได้โปรดปราน เพราะได้ประสาทเงินทองแก่สาธุชน
(อลังการศาสตร์ : ๑๘)

ทฺวิษามุทธตานานฺ- นิหฺสิ ตฺวมินฺทฺร ฯ
มุทมฺ โภ ธราณา- มุทมฺโภธราณามฺ ฯ
ข้าแต่พระราชาผู้เสมือนพระอินทร์ พระองค์ก็ย่อมทรงทำลาย
ความทะนงของภูเขาและเมฆอันสูงคือศัตรูผู้ฮึกเหิม
(อลังการศาสตร์ : ๑๙)

๒) <u>เศลษ</u> * คือ การเล่นคำ (punning) ที่มีความแตกต่างกันด้านองค์ประกอบพื้นฐานและด้านความหมาย แต่มีรูปคำและมีเสียงเป็นอย่างเดียวกัน อาจจะเรียกว่าเป็นคำพ้องรูป พ้องเสียง เช่น

อานนฺทมุลฺลาสยตะ สมนฺตาตฺ กโรรสนฺตาปกไร ปฺรชานามฺ ฯ
ยสฺโยทเย กฺโษภมวาปฺย ราโญ- ชคฺราห **เวลางฺกิล สินฺธุราชะ** ฯ

ขณะพระจันทร์ ผู้ยังความร่าเริงของประชาชนให้ปรากฏขึ้นโดยทั่วไป
ด้วยรัศมีอันไม่แผดเผา ผู้ใดได้อุทัยแล้ว ทะเลเกิดวุ่นวายขึ้นและยึดฝั่ง
(อลังการศาสตร์ : ๓๓)

บทประพันธ์นี้เป็นตัวอย่างของการเล่นคำที่มีหลายความหมาย ในชั้นต้น บทนี้ดูเหมือนจะมีความหมายเท่าที่แปลไว้แล้ว แต่อาศัยคำว่า "กร" (รัศมี) "เวลา" (ฝั่งทะเล) และ "สินธุราชะ" (ทะเล) หมายความได้อีกอย่างว่า "ภาษีอากร" "กาล" และ "เจ้าครองแคว้นสินธุ" จึงแปลใหม่เป็นเรื่องพระเจ้าชัยสิงห์ว่า "ขณะ (พระเจ้าชัยสิงห์) ผู้ยังความร่าเริงของประชาชนให้ปรากฏโดยทั่วไปด้วยการเก็บภาษีอากรทั้งหลายอย่างไม่ทำให้เดือดร้อน พระองค์ใดได้ผ่านพิภพเจ้าครองแคว้นสินธุก็ยังเวลาให้ผ่านไปด้วยตกอกตกใจ"

---

* เศลษ มีความหมายสองประการ ประการแรกเป็น "คุณ" ในด้านเสียง คือการเลือกใช้คำที่มีเสียงหนัก ตามที่ได้กล่าวถึงแล้ว และประการที่สอง เป็นอลังการฝ่ายความหมาย คือการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียง ซึ่งแยกตามลักษณะของการพ้องเสียงในภาษาสันสกฤตได้ถึง ๘ แบบ (ดูรายละเอียดใน ลัลลนา ศิริเจริญ ๒๕๒๕ : ๔๐-๔๒)

๓) <u>เอกาวลี</u>

คือการรจนาถึงสิ่งที่ประเสริฐ แล้วต่อไปกล่าวสิ่งที่ประเสริฐยิ่งๆ ขึ้นไปอีก เช่น

เทศะ สมฺฤทฺธนคโร-　　นคราณิ จ สปฺตภูมิ นิลยานิ ฯ
นิลยาะ สลีลลลนาะ　　ลลนาศฺจาตฺยนฺตกมนียาะ ฯา
ประเทศมีนครอันมั่งคั่ง　　นครทั้งหลายนั้นมีอาคารเจ็ดชั้น
อาคารนั้นทั้งหลาย มีสตรีทำกิริยาชดช้อยและสตรีเหล่านั้นก็น่ารักยิ่ง

(อลังการศาสตร์ : ๓๔)

ป.ส.ศาสตรี ขยายความว่า "เอกาวลีคือสร้อยคอสายเดียวอันร้อยขึ้นด้วยสิ่งเหล่านี้ มีไข่มุก เป็นต้น เพราะเม็ดที่ปลายเส้นเชือกทั้งสองด้านเป็นเม็ดที่เล็กที่สุด เม็ดที่มีร้อยไว้อยู่ต่อจากนั้นใหญ่ยิ่ง ๆ ขึ้นตามลำดับ จนถึงกลางเส้นจึงพบเม็ดใหญ่ที่สุด"

พิจารณาจากตัวอย่างคาถา จะเห็นได้ว่า เอกาวลี คือกลบทประเภทเล่นซ้ำคำข้ามวรรค คือซ้ำคำท้ายวรรคแรกกับคำต้นวรรคต่อไปทุกวรรค ในที่นี้ กวีซ้ำคำ นคโร นคราณิ, นิลยานิ นิลยาะ, ลลนาะ ลลนาศ การซ้ำคำข้ามวรรคเช่นนี้ปรากฏในกลบทวัวพันหลักของไทยด้วย

๔) <u>วกโรกติ</u> คือ การใช้คำที่มีความหมายสองนัย เป็นการเล่นเสียงของคำคล้ายๆ กันกับเสลษ ถ้อยคำที่เป็นวกโรกตินั้น เป็นถ้อยคำที่ผู้พูดพูดอย่างหนึ่ง แต่ผู้ฟังเข้าใจอีกอย่างหนึ่ง เป็นคำพูดที่กำกวม แต่มีความหมายอื่นแฝงอยู่ โดยอาศัยการตัดวรรคผิดกัน และอาศัยคำที่มีความหมายเป็นสองแง่แปลความผิดกับที่หมายนั้น เช่น

นาถ มยูโร นฺฤตฺยติ　　ตุรคานวกฺษสะ กุโตนฺฤตยมฺ ฯ
นนุ กถยามิ กลาปิน -　　มิห สุขลาปี ปฺริเย โก 'สฺติ ฯา
"แน่ะที่พึ่ง มยูรรำแพน"　　"อกของกินรมีการรำมาแต่ไหน"
"นี่ฉันพูดถึงกลาปี" "แน่ะที่รัก ที่นี้มีใครพูดถึงความสุข"

(อลังการศาสตร์ : ๑๗)

วกโรกติของตัวอย่างนี้ได้แก่คำว่า "มยูร" และ "กลาปี" ตัวอย่างนี้สมมุติว่าเป็นคำสนทนาระหว่างหญิงชายคู่หนึ่ง หญิงใช้คำว่า "มยูร" หมายถึงนกยูง แต่ชายแกล้งเข้าใจผิดว่า "มยูร" คือ "มยุ" แปลว่ากินนร "อุร" แปลว่า อก แปลว่า อกของกินนร หญิงจึงพยายามแก้ความเข้าใจผิดของชาย กล่าวย้ำว่าตนพูดถึงนกยูง จึงเปลี่ยนจากการใช้คำว่า "มยูร" มาเป็น "กลาปี" ซึ่งเป็นคำไวพจน์ของคำว่า "มยูร" นั่นเอง แต่ชายก็ยังแกล้งเข้าใจผิดว่า "กลาปี" คือ "ก" แปลว่าความสุข และ "ลาปี" แปลว่า ผู้พูด แปลว่า ผู้พูดถึงความสุข เป็นต้น

วกโรกติ เป็นวิธีการพูดที่ดีเด่นจากวิธีการพูดที่เป็นปกติประจำวัน เป็นภาษาที่มีเสน่ห์ที่เกิดขึ้นด้วยความชำนาญของกวี นักอลังการศาสตร์บางคน เช่น กุนตกะ ถือว่า วกโรกติ เป็นวิญญาณของคำประพันธ์ทีเดียว (ลัลลนา ศิริเจริญ ๒๕๒๕ : ๔๓)

๓. <u>การเล่นภาษาระดับข้อความ</u>

การเล่นภาษาระดับข้อความมีสองวิธี วิธีแรกคือการพรรณนาสภาพของสิ่งใดสิ่งหนึ่งอย่างตรงไปตรงมา ได้แก่ ชาติ หรือ สวภาโวกติ วิธีที่สอง คือการเล่นโวหาร ซึ่งมีมากมายหลายชนิด ดังที่ได้จัดกลุ่ม เพื่อให้เห็นแนวคิดของการสร้างอลังการตามทฤษฎีวรรณคดีวิจารณ์ตะวันออก ดังนี้

๑.ชาติ

ชาติ คือการพรรณนาตามสภาพของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง อาจจะเป็นบุคคลหรือธรรมชาติก็ได้ ซึ่งเป็นการใช้ภาษาอย่างตรงไปตรงมา ไม่นำความรู้สึกของกวีเข้าไปแทรกมากนัก ตรงกับสภาวุตติ (การแถลงสภาวะ) ในพระคัมภีร์สุโพธาลังการ

ในตำราอลังการศาสตร์ได้ขยายความว่า "ชาติ" เป็นอลังการที่งามเป็นพิเศษ อาจตกแต่งภาพของ "คนชั้นต่ำ" หรือ "คนมีความกลัว" ซึ่งไม่งามให้งามได้ เช่น

พรหาวลีพหลกาญจิรุโจวิจิตร- ภูรชตวจา รจิตจารุทุกูลลีลาละ ฯ
คุญชาผลครถิตหารลตาะ สเหลม เขลนติ เขลคตโย ตร วเน ศพรยะ ฯา

หญิงชาวดง คนงามด้วยสายรัดเอวทำอย่างหนาทึบด้วยขนหางนกยูง และผ้าห่มทำด้วยเปลือกไม้ "ภูรชะ" อันเป็นสีต่าง ๆ และมีสร้อยคอร้อยขึ้นด้วยเมล็ดตะกล่ำเดินเยื้องกรายเล่นอยู่ในป่า

(อลังการศาสตร์ : ๒๓)

๒.การเล่นโวหาร

อลังการจำนวนมากมีลักษณะเด่นคือการเล่นโวหาร เป็นการเล่นภาษาระดับข้อความ เพื่อทำให้เนื้อความมีความหมายโดดเด่นขึ้น

การเล่นโวหารสามารถแบ่งเป็นกลุ่มๆ ได้ดังนี้

ก.กลุ่มที่เน้นการเปรียบเทียบ

อลังการกลุ่มนี้มีลักษณะสำคัญคือมุ่งเปรียบเทียบวัตถุสิ่งหนึ่งด้วยวัตถุอีกสิ่งหนึ่งเพื่อสร้างจินตภาพอันแจ่มชัดให้แก่วัตถุที่ถูกเปรียบ มีอุปมาเป็นพื้นฐานของการเปรียบเทียบ โดยกล่าวถึงลักษณะที่คล้ายคลึงกันระหว่างบทอุปมาและบทอุปไมย และใช้คำเชื่อมบอกการเปรียบเทียบจากแนวคิดพื้นฐานของอุปมานี้ได้ขยายความคิดไปสู่การเปรียบเทียบในลักษณะต่างๆ กัน โดยพิจารณาจากความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุที่นำมาเปรียบกับวัตถุที่ถูกเปรียบในมิติอันหลากหลายและสลับซับซ้อนขึ้น ดังนี้

๑.แสดงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุสองสิ่งเสมอกัน ได้แก่

๑) รูปกะ

คืออลังการที่กล่าวอุปมาและอุปไมยเป็นสิ่งหนึ่งสิ่งเดียวกัน เพราะมีลักษณะเหมือนกัน จะกล่าวคำที่หมายถึงอุปมาและอุปไมยรวมเข้าเป็นสมาสหรือไม่รวมก็ได้ จะกล่าวลักษณะเพียงส่วนเดียว หรือทั้งหมดก็ได้

กีรณานธการาลการาชมานา นิพทธดาราสถิมณิ กุ โต ปี ฯ
นิศาปิศาจี วยจรททธานา มหานตยลูกธวนิเผตกฤตานิ ฯา

นางปิศาจคือเวลากลางคืน มีผมอันสยายแล้วคือความมืด มีสร้อยลูกประคำอันแล้วด้วยกระดูกคือดาว และมีเสียงคำรามใหญ่คือเสียงนกเค้าแมว ได้เดินออกจากที่แห่ง ๑

(อลังการศาสตร์ : ๒๖)

รูปกะมีความหมายลึกซึ้งกว่าอุปมา เพราะสิ่งที่ถูกเปรียบมิใช่เหมือนสิ่งที่นำมาเปรียบเท่านั้น หากเป็นสิ่งเดียวกันหรือแทนที่กันได้เลยทีเดียว

๒) ปรติวัสตูปมา

คือการเปรียบเทียบด้วยข้อความ ๒ ประโยค ในลักษณะคู่ขนานกัน เพื่อแสดงให้เห็นความเหมือนกันของอุปมากับอุปไมย แม้จะไม่ปรากฏคำว่า เหมือน หรือ คล้าย แต่ผู้ฟังก็หมายรู้ได้ด้วยการอนุมาน

พหุวีเร ‘ปฺยสาเวโก- ยทุวํเศ ‘ตฺภุโต ‘ภวตฺ ฯ
กึ เกตกฺยำ ทลานิ สฺยุะ สุรภีรฺยขิลานฺยปี ฯา
“พระ (เนมินาถ) พระองค์เดียวได้เป็นที่น่าอัศจรรย์ในยทุวงศ์
ถึงแม้ว่าในวงศ์นั้นได้มีวีรบุรุษเป็นจำนวนมาก กลีบในดอก
ลำเจียกจะมีกลิ่นหอมได้ทั้งหมดหรือ”

(อลังการศาสตร์ : ๒๖)

ผู้แต่งต้องการให้ผู้อ่านเข้าใจว่าพระเนมินาถเหมือนกันกับกลีบหอมของดอกลำเจียก โดยกล่าวถึงพระเนมินาถและกลีบดอกลำเจียกให้เป็นเรื่องติดต่อกันโดยไม่ต้องใช้โวหารเปรียบเทียบ ให้เห็นเด่นชัดเหมือนการลงปัจจัย+ลงนิบาต อิว แต่ในอลังการข้อนี้เพียงแต่ยกวัสดุหรือสิ่งของมากล่าวถึงก็สามารถเปรียบเทียบกันเองและเป็นที่เข้าใจกันเองได้

๒) ตุลยโยคตา

คืออลังการที่กล่าวให้อุปมาได้ระดับกับอุปไมย กล่าวถึงการกระทำซึ่งสิ่งทั้งคู่ทำอยู่เหมือน ๆ กัน และพร้อม ๆ กัน

ตมสา ลุปฺยมานามฺ โลเก ‘สฺมินฺ สาธุวรฺตฺมนามฺ ฯ
ปฺรกาศนาย ปฺรภุตา ภาโนสฺตว จ ทฺวยเต ฯา
“ความเป็นใหญ่ของท่านและของพระอาทิตย์ปรากฏขึ้นในโลกนี้
เพื่อประโยชน์ทำให้หนทางที่ดีอันความมืดได้ลบแล้วกลับชัดเจน”

(อลังการศาสตร์ : ๒๘)

ในที่นี้ “ท่าน” เป็นอุปไมย “พระอาทิตย์” เป็นอุปมา กวีกล่าวถึง “ท่าน” กับ “พระอาทิตย์” มี “ความเป็นใหญ่” เช่นกัน กระทำกริยา “ทำให้หนทางที่ดีอันความมืดได้ลบแล้วกลับชัดเจน” พร้อมกัน กล่าวคือ พระอาทิตย์ได้กำจัดความมืดและส่องหนทางให้สว่าง มีความหมายว่า “ท่าน” ได้ “กำจัด” ความรู้อันไม่ถูกต้อง (ของผู้ใดผู้หนึ่ง) ให้สิ้นไป บังเกิด “แบบแผนที่ดี” แก่ (สถานที่ใดสถานหนึ่ง) ขึ้น

๓) <u>ภรานติมาน</u>

คืออลังการที่แสดงความน่าพิศวงด้วยอาการหลงว่าสิ่งหนึ่งเป็นอีกสิ่งหนึ่ง เพราะมีลักษณะคล้ายกัน

เหมกมาลำ ติ วอ- เณ นิลุปฺปลำ ติ ปสอจฺฉิ ฯ
กุมุทำ ติ ตุหฺม หสิเอณิวฑร ภมราณรึ โฉลี ฯา
"หมู่แมลงภู่โผลงที่ใบหน้าด้วยสำคัญว่าเป็นดอกบัวทอง โผลงที่ตา ด้วยสำคัญว่าเป็นดอกนิลุบล และโผลงที่ (ปากอันกำลัง) ยิ้ม ด้วยสำคัญว่าเป็นดอกกุมุท"

(อลังการศาสตร์ : ๒๙)

๒ แสดงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุสองสิ่งในเชิงเกื้อกูลหรือส่งเสริมกัน ได้แก่

๑) <u>สมุจจยะ</u>

คืออลังการที่กล่าวถึงสิ่งอันประเสริฐหรือเลวทรามหลายสิ่งไว้ในแห่งเดียวกัน

ก) การกล่าวสิ่งประเสริฐไว้ที่เดียวกัน

อณหิลฺลปาฏลำ ปุร- มวนิปติะ กรฺณเทวนฺฤปสูนุะ ฯ
ศรีกลศนามเธยะ กรี จ ชคทีห รตฺนานิ ฯา
นครอณหลฺลปาฏลมฺ พระราชาผู้เป็นโอรสพระเจ้ากรณเทพ (คือพระเจ้าชัยสิงห์) และช้างชื่อ ศรีกลศ เป็น (ของประเสริฐเหมือน) แก้วมณีในโลกนี้

(อลังการศาสตร์ : ๓๔)

ข) การกล่าวสิ่งอันเลวทรามหลายสิ่งไว้ในแห่งเดียวกัน

คฺราเม วาโสนาย โกนิรฺวิเวกะ เกาฏิลฺยานาเมกปาตฺรำ กลตฺรมฺ ฯ
นิตฺยำ โรคะ ปารวศฺยำ จ ปุมฺสามฺ เอตตฺ สรฺวำ ชีวตาเมว มฺฤตฺยุะ ฯา
บุคคลผู้อยู่ในคาม มีผู้ที่ไม่รู้ผิด ไม่รู้ชอบเป็นผู้นำมีหญิงอันเป็นที่ตั้งแห่งเดียวของความคิดโกงทั้งหลายเป็นภรรยา ป่วยเป็นนิตย์ และอยู่ในบังคับของผู้อื่นนั้น ถึงว่าชีวิตก็เท่ากับคนตาย"

(อลังการศาสตร์ : ๓๔)

๒) <u>ปริวฤตติ</u>

คืออลังการที่กล่าวถึงการแลกเปลี่ยนสิ่งหนึ่งกับอีกสิ่งหนึ่งอันสมกันหรือไม่สมกัน

อนฺตรฺคตวฺยาล ผณามณีนามฺ ปฺรภาภิรฺทฺภาสิตภูมฺ ภรฺตะ ฯ
สฺผุรตฺปฺรทีปานิ คฺฤหาณิ มุกฺตฺวา คุหาสฺ เศเต ตฺวทราติวรฺคะ ฯา

"ข้าแต่ท่านผู้เป็นเจ้า พวกศัตรูของท่านได้สละเรือนอันมีประทีปช่วงโชติแล้ว ไปนอนอยู่ในถ้ำมีพื้นสว่างด้วยแสงมณี ที่พังพานงูอันเข้าไปอยู่ข้างใน"

(อลังการศาสตร์ : ๓๑)

พวกศัตรูถูกบังคับให้แลกเปลี่ยนเรือนของตนกับถ้ำภูเขา เป็นการแลกเปลี่ยนที่มีลักษณะเหมือนกัน เพราะถ้ำภูเขามีแสงแก้วมณี เช่นเดียวกันกับที่เรือนมีแสงประทีป

ทตฺวา ปฺรหารำ ริปฺปารฺถิวานามฺ ชคฺราห ยะ สฺยติ ชีวิตวฺยมฺ ฯ
ศฺฤงฺคารภงฺคีญฺจ ตทงฺคนานา- มาทาย ทุะ ขานิ ทเทา สไทว ฯา

"พระราชาองค์ได้ประทานการประหรณ์แล้วทรงรวบรวมเอาชีวิตของศัตรู ในการสงคราม องค์นั้นก็ได้ทรงรับเครื่องประดับของสตรีฝ่ายศัตรูเหล่านั้น และประทานความทุกข์แก่เขาไปพร้อม ๆ กัน"

(อลังการศาสตร์ : ๓๑)

พระราชาประทานของที่ไม่ดีให้แก่ศัตรู คือประทานความทุกข์ให้และทรงรับเอาของที่ดีคือเครื่องประดับของสตรีฝ่ายศัตรูเหล่านั้น

๓) <u>สมาหิตม</u>

คืออลังการที่แสดงการกระทำ ที่มีเหตุอื่นมาช่วยเสริมแต่ต้น

มนสฺวินี วลฺลภเวศฺมคนฺตุ- มุตฺกณฺฐิตา ยาวทภูนฺนิศายามฺ ฯ
ตาวนฺนวามฺโภธรธีรนาท- ปฺรโพธิตะ เสาธศิขี จุกูช ฯา

"เวลาค่ำครั้นหญิงผู้มีมานะนึกอยากจะไปสู่ที่อยู่ของคู่รัก นกยูงบนตึกอันเสียงดังสนั่นของเมฆฝนได้ปลุกให้ตื่นแล้วก็ร้องขึ้นทันที"

(อลังการศาสตร์ : ๓๑)

"การกระทำที่กล่าว" คือการที่ไปสู่ที่อยู่ของคู่รัก จะไปเพราะ "นึกอยากจะไป" นั้นเป็นเหตุในชั้นต้น "บังเอิญเพิ่มมีเหตุอื่นมาแต่ต้น" คือพอนึกอยากจะไป นกยูงก็ร้องทันที นับว่าเสียงนกยูงร้องเป็นเหตุทำให้นึกถึงคู่รักได้เหมือนกัน เพราะนกยูงมักส่งเสียงร้องเมื่อเห็นเมฆฝน และกวีถือว่าฤดูฝนเป็นฤดูที่ทำให้คิดถึงคู่รักเช่นเดียวกับฤดูใบไม้ผลิ

๔) อวสระ

คืออลังการที่มีข้อความอันเป็นเรื่องราวที่ประเสริฐประกอบกันเป็นข้อพิสูจน์สำหรับเรื่องราวอันเป็นข้อประเด็นนั้น

สเอษนิศฺจิตานนฺทะ สฺวจฺฉนฺทตมวิกฺรมะ ฯ
เยน นกฺตญฺจระ โส ‘ปี ยุทฺเธ พรฺพร โกชิตะ ฯา

"(พระเจ้าชัยสิงห์) ผู้ทรงชนะแม้รากษส พรฺพรก ในสงครามองค์นี้แหละ ทรงสำราญอย่างแน่นอน และทรงมีความชัยชนะตามพระประสงค์เป็นที่สุด"

(อลังการศาสตร์ : ๓๓)

การที่พระชัยสิงห์ได้ทรงชนะแม้แต่รากษส แสดงให้เห็นว่าพระองค์ทรงมีชัยตามพระประสงค์ได้ทุกเมื่อ

๕) สารมฺ

คืออลังการที่ตัดสินว่าสิ่งหนึ่งสิ่งใดเป็นของแก่นสาร แล้วกล่าวจาระไนต่อไปตามแต่จะทำได้ว่า สิ่งนั้นสิ่งนี้เป็นของแก่นสารยิ่งๆ ขึ้นไป

สสาเร มานุษฺยมฺ สารำ มานุษฺยเก ตุ เกาลีนมฺ ฯ
เกาลีเน ธรฺมิตฺวมฺ ธรฺมิตฺเว จาปิ สทยตฺวมฺ ฯา

ในสงสารวัฏ ความเป็นมนุษย์เป็นแก่นสาร ส่วนความเป็นมนุษย์การมีสกุลดีเป็นของแก่นสาร การมีสกุลดี ความเป็นผู้มีธรรมเป็นของแก่นสาร และส่วนความเป็นผู้มีธรรม การมีใจกรุณาเป็นของแก่นสาร

(อลังการศาสตร์ : ๓๓)

ในที่นี้จะกล่าวถึงสิ่งที่เป็นแก่นสารอย่างเดียวขึ้นก่อน แล้วนำเอาสิ่งที่กล่าวแล้วนั้นกล่าวซ้ำใหม่ พร้อมกับกล่าวถึงสิ่งที่เป็นแก่นสารอีกอย่างหนึ่งคู่กัน แล้วนำเอาสิ่งที่กล่าว

ภายหลังไว้กล่าวภายหลังไว้กล่าวซ้ำอีก พร้อมกับกล่าวถึงสิ่งที่เป็นแก่นสารอย่างใหม่ต่อไปเช่นนี้เรื่อยๆ ไป เพื่อให้เห็นสิ่งที่เป็นแก่นสารอย่างอื่นๆ อีก

ในตัวอย่างนี้ ความเป็นมนุษย์เป็นแก่นสารในสงสารวัฏนี้ ถัดมากล่าวซ้ำถึงความเป็นมนุษย์ พร้อมกับอ้างถึงการมีสกุลดีว่าเป็นแก่นสาร ในวรรคที่ ๓ ได้ยกการมีสกุลดี ซ้ำพร้อมกับกล่าวถึงความเป็นผู้ธรรม ว่าเป็นแก่นสาร และสุดท้าย ยกความเป็นผู้มีธรรมไปพร้อม ๆ กับการมีใจกรุณา ว่าเป็นแก่นสาร การกล่าวเช่นนี้คือค่อยๆ จาระไนความไต่เป็นขั้นบันไดทีละขั้นจนถึงขั้นสุดท้าย ซึ่งมีสาระสำคัญที่สุด

๓.แสดงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุสองสิ่งหรือหลายสิ่งร่วมกัน ได้แก่

๑) สโหกติ

คือการกล่าวด้วยถ้อยคำเพียงคำเดียวถึงการกระทำของสิ่งสองสิ่งที่เกิดขึ้นพร้อมๆ กัน เช่น "ความรักเบ่งบานพร้อมกับดอกบัว" คำว่า เบ่งบาน เป็นคำเดียวที่บอกอาการของดอกบัวที่บานและความรักที่เพิ่มพูนขึ้นเต็มที่ (กุสุมา รักษมณี ๒๕๓๐ : ๒๕)

อาทตฺเต สห ยศสา นมยติ สารฺธมฺ มเทน สงฺคฺรามเ ฯ
สห วิทวิษา ศฺริยาเสา โกทณฺฑ์ กรฺษติ ศฺรีมานฺ ฯา
ผู้ประกอบด้วยศรีนั้น ฉวยเกาทัณฑ์ขึ้นพร้อมด้วยเกียรติของศัตรูทั้งหลาย
โค้งเกาทัณฑ์พร้อมด้วยความทะนงของศัตรูและดึงสายธนูเข้ามาพร้อมด้วย
ทรัพย์สมบัติของศัตรู

(อลังการศาสตร์ : ๓๒)

ในบทประพันธ์นี้มีเนื้อความพรรณนาถึงการมีชัยเหนือศัตรู โดยกล่าวเทียบโยงการเตรียมรบศัตรูแต่ละขั้นกับผลที่ได้รับแต่ละอย่างพร้อม ๆ กัน คือเมื่อฉวยเกาทัณฑ์ขึ้น ก็เท่ากับได้ทำลายเกียรติของศัตรู เมื่อโค้งเกาทัณฑ์ขึ้น ความทะนงของศัตรูก็มลาย และเมื่อเหนี่ยวสายธนูเข้ามา ทรัพย์สมบัติของศัตรูก็มีอันพินาศ จะเห็นได้ว่าการใช้สโหกติ ช่วยเสริมภาพของความเก่งกาจของบุคคลได้แจ่มชัดขึ้นและสร้างความรู้สึกคล้อยตามได้อย่างเข้มข้นทีเดียว

๒) ยถาสังขยัม

อลังการที่สิ่งที่กล่าวนั้นมีเรื่องร้อยกรองขึ้นไว้ตามลำดับของมัน

มฤทุภุชลติกาภยำ โศฌิมานนทธตยา จรณกมลภาสา จารุณ จานเนน ฯ
พิสวิสลยปทมานยาตตลกษมีณิ มนเย วิรหวิปทิ ไวราตตนวเต ตาปมงเค ฯา

เราคิดว่าสายบัว ใบไม้อ่อน และดอกบัวได้แพ้แขนอันนิ่มนวลทั้งคู่ ความสง่าของเท้าอันเสมือนดอกบัวและใบหน้าอันงดงามนั้น แล้วปองร้าย จึงมาเพิ่มความเดือดร้อนให้แก่กายในยามวิบัติ คือยามพรากคู่"

(อลังการศาสตร์ : ๓๒)

กุสุมา รักษมณี อธิบาย ยถาสังขยัม ว่าคือการกล่าวถึงสิ่งต่าง ๆ โดยใช้ลำดับเดียวกับที่เคยกล่าวถึงไว้แล้วในคำประพันธ์บทเดียวกัน เช่น

พระองค์สถิตอยู่ในใจของบุคคล ๓ จำพวก :
ศัตรู นักปราชญ์ สตรี
ด้วยความกล้าหาญ ความถ่อมพระองค์ ความสง่างาม
ทรงกำราบให้สยบเพราะความทุกข์ทรมาน ความจงรักและ
ความหลงใหล

กวีสดุดีพระราชาว่าพระองค์ทรงทำให้ศัตรูทุกข์ทรมานด้วยความกล้าหาญ นักปราชญ์จงรักภักดีด้วยความถ่อมพระองค์ สตรีหลงใหลด้วยความสง่างามของพระองค์ เมื่อกวีกล่าวถึงศัตรู นักปราชญ์ สตรี ไว้ตามลำดับแล้ว ในวรรคต่อไปก็กล่าวถึง ความกล้าหาญ ซึ่งปราบศัตรูได้ ความถ่อมพระองค์ซึ่งชนะใจนักปราชญ์ และความสง่างามซึ่งดึงดูดใจสตรี และในวรรคต่อไปกล่าวถึงความทุกข์ทรมานของศัตรู ความจงรักภักดีของนักปราชญ์ และความหลงใหลของสตรี

(กุสุมา รักษมณี ๒๕๓๐ : ๒๖)

๔ แสดงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุสองสิ่งในเชิงแยกส่วน ได้แก่

๑) <u>วยติเรก</u>

คือการเปรียบเทียบสิ่งที่มีลักษณะเหมือนกัน แต่ยกให้สิ่งหนึ่งเหนือกว่าอีกสิ่งหนึ่ง

อสฺตฺวสฺตุ เปารุษคุณาชฺ ชยสึหเทว-ปฺฤถฺวีปเตรฺมฺฤคปเตศฺจ สมานภาวะ ฯ
กินฺตฺเวกตะ ปฺรติภฎาะ สมรำ วิหายสทฺโยวิศนฺติ วนมนฺยมศงฺกมานาะ ฯา

"จะว่าพระชัยสิงห์กับราชสีห์มีเดชาเหมือนกันก็เอาเถอะ แต่ทหารของศัตรูได้หนี
การทำสงครามกับฝ่ายหนึ่งแล้ว ก็รีบเข้าป่าโดยไม่เกรงกลัวอีกฝ่ายหนึ่ง"
(อลังการศาสตร์ : ๒๘)

โวหารนี้เปรียบเทียบ เดช ของพระเจ้าชัยสิงห์ว่าเท่าเทียมกับราชสีห์ แสดงว่าพระเจ้าชัยสิงห์มีเดชมาก แต่ที่จริงแล้ว เดชของพระเจ้าชัยสิงห์มีมากกว่าราชสีห์ เพราะทหารของศัตรูยังต้องหนีการทำสงครามกับพระองค์เข้าไปอาศัยอยู่ในป่าของราชสีห์ แสดงว่ากลัวพระองค์มากกว่ากลัวราชสีห์

๒) ปริสงขยา

คือการกล่าวถึงลักษณะอันเป็นของสำคัญ จำกัดไว้กับสิ่งๆ หนึ่งโดยเฉพาะ เพื่อกันลักษณะอันนั้นออกจากสิ่งอื่นๆ

ยตร ส่ยุะ ปรำ โจระ เปารเสารภสมปทาม ฯ
ยุวาโนยตรำ ตโถกตานาม สำสรคำ สงกรำ วิทุะ ฯา
ในนครใดมีขโมยก็แต่ลมซึ่งลักกลิ่นหอมอันเป็นทรัพย์สมบัติของชาวนคร
มีผู้หวาดในเรื่อง "นิกฺษิปฺตฺ" (คือทรัพย์สินอันได้นำไปฝากไว้ในอารักขาของคนอื่น) ก็มีแต่ชายหนุ่มผู้สง่า อันหวาดกลัวต่อ "นิกฺษิปฺติ" (การที่หญิงที่รักทอดทิ้ง หรือการที่คนหรือเหตุการณ์ไสส่งไปห่างไกลหญิงที่รัก)
(อลังการศาสตร์ : ๓๕)

พิจารณาจากบทแปลคาถา ตีความได้ว่า กวีได้กล่าวถึงความหวาดกลัวของชายหนุ่ม โดยเน้นความไว้กับคำว่า "นิกษิปติ" ทั้งนี้เพื่อแยกความออกจาก "นิกษิปต" ซึ่งเป็นคำพ้องรูปกัน

๕. แสดงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุสองสิ่งในเชิงปฏิเสธ ได้แก่

๑) วิโรธ

คือการกล่าวถึงลักษณะหรือการกระทำของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ที่ขัดแย้งกับที่ควรเป็นตามธรรมชาติ ทำให้นึกสงสัย

เยนากฺรานฺเต สีหาสน- มริภูภฺฤจฺฉิรำสิ วินตานิ ฯ
กฺษิปฺตา ยุธิ ศรปงฺกฺติะ กีรฺติรฺยาตา ทิคนฺเตษุ ฯา

ในเมื่อพระองค์ได้ประทับบนสิงหาสน์ เศียรของพระอินทร์ก็ถูกกดลงไป เมื่อทรงยิงลูกศรออกไปเป็นแถวในการสงคราม พระเกียรติก็ไปสู่ที่สุดทิศทั้งหลาย

(อลังการศาสตร์ : ๓๒)

ข้อความนี้ทำให้เกิดความสงสัยว่าเมื่อประทับที่สิงหาสน์ น้ำหนักของพระองค์ก็อยู่บนสิงหาสน์ แต่ทำไมเศียรของศัตรูจะต้องถูกกดลงไป เมื่อยิงลูกศร พระเกียรติจะไปสู่ที่สุดทิศได้อย่างไร เพราะไม่ได้ยิงพระเกียรติออกไป อันที่จริงข้อความนี้ต้องการกล่าวถึงเศียรของศัตรูถูกกดลง และพระเศียรไปสู่ที่สุดทิศเป็นผลเพราะพระองค์ประทับบนสิงหาสน์ และยิงลูกศรไปทำให้ข้าศึกเกรงกลัวในพระราชอำนาจ (สิงหาสน์) และพระปรีชาสามารถ (การยิงลูกศร) ของพระองค์

ข้อความนี้เป็นการกล่าวโดยทางอ้อม ไม่ได้กล่าวตรงไปตรงมา จึงทำให้เกิดความพิรุธ ต่อเมื่อได้อ่านทำความเข้าใจตรงกันได้ ก็หายพิรุธ

๒) <u>อากเษปะ</u>

คือการกล่าวปฏิเสธ แต่เจตนาที่แท้จริงมิใช่การปฏิเสธ

อินฺทฺเรณ กึ ยทิ สกรฺณนเรนฺทฺรสูนุ- ไรราวเตน กิมโห ยทิ ตทฺทฺวิเปนฺทฺระ ฯ
ทมฺโภลินาปฺยลมยมฺ ยทิ ตตฺปฺรตาปะ สฺวรฺโคปฺยยํ นนุ มฺฤธา ยทิ ตตฺปุรี สา ฯา

"เมื่อพระเจ้าชัยสิงห์ โอรสพระเจ้าศรีกรรณเทพดำรงอยู่ในราชย์ พระอินทร์จะเป็นประโยชน์อันใด เมื่อมีช้างสารของพระเจ้าชัยสิงห์พระองค์นั้น ไอราพตจะมีประโยชน์อันใด เมื่อมีประดาปของพระองค์นั้น แม้วชิราวุธก็ไม่เป็นประโยชน์อันใด เมื่อมีกรุง ของพระองค์นั้น แม้สวรรค์ก็ไม่เป็นประโยชน์"

(อลังการศาสตร์ : ๒๗)

สองประโยคต้นกล่าวปฏิเสธโดยอ้อม สองประโยคท้ายกล่าวปฏิเสธโดยตรง อ่านแล้วได้ความว่าต้องการสดุดีความยิ่งใหญ่ของพระเจ้าชัยสิงห์

๓) วิภาวนา

คือการกล่าวถึงผลโดยปราศจากเหตุ เพื่อแสดงลักษณะพิเศษของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง หรือกล่าวปฏิเสธเหตุที่เกิดขึ้นตามปกติอันหนึ่ง แล้วอ้างเหตุอื่นแทน เหตุที่นำมาอ้างถึงนั้น กลับทำให้ความนั้นชัดเจนขึ้น

อนธฺยยนวิทฺวำโส- นิรฺทฺรวฺยปร เมศฺวราะ ฯ
อนลงฺการสุราคาะ ปานฺตุ ยุษฺมาณฺชิเนศฺวราะ ฯา
"ขอบรรดาพระชินเจ้า ผู้เป็นนักปราชญ์ทั้ง ๆ ที่ไม่ให้รับการศึกษา เป็นเจ้าเป็นนายชั้นสูงสุด ทั้ง ๆ ไม่ได้มีทรัพย์และรูปงาม ทั้งๆ ไม่มีเครื่องประดับจะปกป้องสูท่านทั้งหลาย"

(อลังการศาสตร์ : ๓๐)

ในตัวอย่างคาถากล่าวถึงผล คือพระชินเจ้าสามารถปกป้องท่านทั้งหลายได้ โดยมิได้แสดงเหตุอันใด แต่กลับกล่าวอ้างเหตุอื่น ๆ คือเป็นนักปราชญ์ เป็นเจ้านายชั้นสูงสุด และมีรูปงาม โดยกล่าวปฏิเสธถึงเหตุของคุณสมบัติเหล่านี้ซ้อนเข้าไป เพื่อแสดงให้เห็นว่าพระชินเจ้าเป็นผู้ประเสริฐอย่างแท้จริง

๔) อปหนุติ

คือการกล่าวแสดงจินตนาการโดยปฏิเสธความเป็นจริงตามธรรมชาติของสิ่งนั้น แต่กล่าวยืนยันว่ามันเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่มีลักษณะเหมือนกันกับสิ่งที่ได้ปฏิเสธแล้วนั้น

ไนตนฺนิศายำ ศิตสูจฺยเภทฺย- มนฺธี กฺฤตา โลจนมนฺธการมฺ ฯ
นิศาคมปฺรสฺถิตปณฺยพาณ- เสนาสมุตฺถาปิตเอษเรณุะ ฯา
"นี่ไม่ใช่ความมืดในเวลากลางคืน อันเข็มแทงไม่เข้า และอันทำให้ตาบอด แต่เป็นฝุ่นที่ทัพของกามเทพอันออกเดินทางเวลาพลบค่ำได้คุ้ยขึ้น"

(อลังการศาสตร์ : ๒๘)

โดยอนุโลมตามโวหารของกวีโบราณว่า เวลามืดค่ำทำให้นึกถึงคู่รัก ตอนแรกเป็นการปฏิเสธว่าในเวลากลางคืนนั้น ความมืดที่ปรากฏขึ้นนั้นไม่ใช่ความมืดที่เข็มคมแทงไม่เข้า และทำให้

ตาบอด แต่ในที่สุด กล่าวยืนยันว่าเมื่อถึงเวลากลางคืน ความมืดที่ปรากฏขึ้นนั้นเกิดขึ้น เพราะฝุ่นที่ทัพของกามเทพซึ่งเทพเจ้าแห่งความรัก เริ่มออกเดินทางเมื่อเวลาพลบค่ำ

๖. แสดงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุสองสิ่งในเชิงเหตุผล ได้แก่

<u>เหตุ</u>

คือการกล่าวถึงบุคคลผู้ที่ทำการอันใด เพราะเหตุใดเป็นการแสดงเหตุผลประกอบไปด้วยว่าผู้นั้นน่าจะทำเช่นนั้น ๆ

ชุวฺวณสมยุ มฺมตฺตา ตตฺตา วิรเหณ กุณฺอิ ณาหสฺส ฯ
กณฺฐมฺภนฺตรโฆสิท- มหุรสรมฺ พาลิอา คีอมฺ ฯา
"หญิงสาวคนมึนเมาเพราะวัยรุ่น และมีความทุกข์ร้อนเพราะพรากจากสามี
ได้ร้องเพลงอันมีกังวานเสียงหวานก้องอยู่ในลำคอ"

(อลังการศาสตร์ : ๓๑)

ที่ว่าหญิงคนนั้นมึนเมาเพราะวัยรุ่น และมีความทุกข์ร้อน เพราะพรากจากสามี เป็นเหตุแสดงว่าหญิงคนนั้นร้องเพลง น่าจะมีกังวานและมีเสียงหวานก้องอยู่ในลำคอ

ข.กลุ่มที่เน้นการแสดงโวหาร

๑.กลุ่มที่แสดงโวหารกล่าวโดยอ้อม

อลังการกลุ่มนี้มุ่งแสดงโวหารซึ่งซ่อนนัยไว้ ไม่กล่าวตรงๆ ผู้อ่านต้องตีความเองหรือต้องมีความรู้เกี่ยวกับ "รหัส" ที่กวีแสดงไว้ จึงจะเข้าใจความหมาย ได้แก่

๑) <u>วิษมะ</u>

คือ การกล่าวถึงสิ่งๆ หนึ่งที่ไม่น่าจะไปกับอีกสิ่งหนึ่ง เพราะไม่สมกันด้วยประการใดประการหนึ่ง

กฺเวหึ ตว วปุรฺวตฺเส กทลีครฺภโกมลมฺ ฯ
กฺวายํ ราชีมติ กฺเลศ- ทายี วฺรตปริคฺรหะ ฯา
ราชามตีลูกเอ๋ย ร่างกายของลูกอันอ่อนเหมือนหยวกกล้วยนี้อยู่ที่ไหน
การถือพรตอันทำให้ได้รับความลำบากยากเย็นนี้อยู่ที่ไหน

(อลังการศาสตร์ : ๓๒)

เป็นตัวอย่างที่กล่าวถึงสิ่งสองสิ่งที่ไม่น่าจะนำมาเปรียบ เพราะไม่สมกัน ได้แก่ ร่างกายของลูกที่อ่อนเหมือนหยวกกล้วยกับการถือพรต

๒) ปรยาโยกติ

คือการกล่าวโดยอ้อม แสดงเจตนาหนึ่งแต่มีเจตนาอื่น เช่น

ตฺวตฺไสนฺยวาหนิจเหษุ มหาหเวษุ ทฺเวษะ ปฺรโภ ริปุปรนฺธริชนสฺย จาสีตฺ ฯ
เอกะขุไรรฺพหุล เรณุตตึ จการ ตำ สัชหาร ปุนรศฺรุชไลรฺยทนฺยะ ฯา

"ข้าแต่พระผู้เป็นเจ้าในการสงครามใหญ่ ๆ ฝูงม้าในทัพของท่านและพวกหญิงฝ่ายศัตรูชิงดีกัน คือฝ่ายหนึ่งได้ใช้กีบคุ้ยฝุ่นให้กระจายออกไป และอีกฝ่ายหนึ่งได้ใช้น้ำตารวบฝุ่นเหล่านั้น"

(อลังการศาสตร์ : ๓๑)

แม้ว่าการบรรยายในข้อความนี้บ่งความว่าม้าในกองทัพและหญิงฝ่ายศัตรูชิงดีกัน แต่โดยปริยายให้เข้าใจว่าผู้แต่งต้องการให้เห็นพระเดชานุภาพของพระราชาที่เขาต้องการสดุดีนั้นว่าประเสริฐยิ่ง

๓) อนุมานมฺ (อนุมานัม)

คืออลังการที่สร้างความรู้ถึง "เจ้าของเครื่องหมาย" อันอยู่ในอดีต ปัจจุบันหรืออนาคต ด้วยอาศัย "เครื่องหมาย" อันประจักษ์

ก) "เจ้าของเครื่องหมาย" อันอยู่ในอดีต

นูนำ นทฺยสฺตทภูวนฺ- นภิเษกามฺภสา ปฺรโภะ ฯ
อนฺยถา กถเมตาสุ ชนะ สฺนาเนน ศุทฺธฺยติ ฯา

"แม่น้ำทั้งหลายได้เกิดขึ้นจากน้ำอัน (พระเนมิฯ) ผู้เป็นเจ้าได้สรงในเวลา (ประสูติ) เป็นแน่ ถ้าไม่เช่นนั้นไฉนบุคคลได้อาบในแม่น้ำเหล่านี้แล้วบริสุทธิ์ขึ้น"

(อลังการศาสตร์ : ๓๔)

บทนี้เป็นอุทาหรณ์ของการอนุมานเกี่ยวกับ "เจ้าของเครื่องหมาย" อันเคยมีอยู่ในอดีต เพราะอนุมานเป็นทำนองว่าน้ำสรงของพระเนมิสามารถทำให้คนที่ใช้น้ำสรงนั้นอาบต่อไปได้บริสุทธิ์ขึ้น แม่น้ำก็ทำให้ผู้อาบบริสุทธิ์ขึ้น ฉะนั้น แม่น้ำคงได้เกิดแต่น้ำสรงของพระเนมิ

ข) "เจ้าของเครื่องหมาย" อันอยู่ในอนาคต

ชมภชิตฺกกุภิ ชฺโยติรฺ- ยทา ศุภฺรำ วิชฺฤมฺภเต ฯ
อุเทษฺยติ ตทา มนฺเย ขละ สขิ นิศากระ ฯา

"เพื่อนเอ๋ย มีแสงสว่างปรากฏขาวทางทิศตะวันออกเมื่อใด
เราคิดว่าพระจันทร์ผู้ทรชนจักได้โผล่ขึ้นเมื่อนั้น"

(อลังการศาสตร์ : ๓๕)

บทนี้เป็นอุทาหรณ์ของการอนุมานถึง "เจ้าของเครื่องหมาย" อันจะมีเครื่องหมายอันจะมีขึ้นในอนาคต เพราะการอนุมานเป็นฯทำนองว่า เห็นแสงสว่างสีขาวทางทิศตะวันออกในขณะก่อน พระจันทร์ก็จะโผล่ออกมาในขณะหลัง เวลานี้เห็นแสงสว่างแล้ว ต่อไปจักมีดวงจันทร์โผล่ขึ้นมา ผู้พูดทำการคาดคะเน ไม่กล้ามองดู เพราะกล่าวกันว่า เห็นเดือนแล้วความคิดถึงคู่รักก็จะทวีขึ้น

ค) "เจ้าของเครื่องหมาย" อันอยู่ในปัจจุบัน

มุขปฺรภาพาธิตกานฺติรสฺยา- โทษากระ กิงฺกรตำ พิภรฺติ ฯ
ตลฺโลจนศฺรีหฺฤติสาปราธานฺ- ยพฺชานิ โนเจตฺ กิมยं กฺษิโณติ ฯา

"พระจันทร์ผู้แพ้ความงามของใบหน้า ได้เป็นทาสของหญิงคนนี้
ถ้ามิฉะนั้น ทำไมจึงไปข่มเหงดอกบัวอันมีความผิด เพียงแต่ได้
ขโมยความงามของตาของนาง"

(อลังการศาสตร์ : ๓๕)

บทนี้เป็นอุทาหรณ์ของการอนุมานถึง "เจ้าของเครื่องหมาย" อันมีอยู่ในปัจจุบัน เพราะการอนุมานเป็นไปในทำนองว่า "ข้าเข้าข้างเจ้าเสมอ พระจันทร์เข้าข้างหญิงคนนี้ เพราะข่มเหงดอกบัวหลวงอันงามเหมือนตาของนาง เป็นเหตุทำให้นางเกลียดดอกบัว ประหนึ่งว่าได้ขโมยความงามของตาไป ฉะนั้นพระจันทร์เป็นฯข้าของหญิงคนนี้ สมมติว่าพระจันทร์ข่มเหงดอกบัวหลวง เพราะมันหุบเข้ามาเวลาพระจันทร์ขึ้น

๔) <u>ทฤษฎานฺต</u>

คือการอ้างว่าตนประพฤติตามคนอื่น

ปติตานำ สสรฺคมฺ ตฺยชนฺติ ทูเรณ นิรฺมลาคุณินะ ฯ
อิติ กถยญฺชรตีนามฺ หาระ ปริหรติ กุจยุคลมฺ ฯา

"สร้อยคอของหญิงที่กำลังแก่ลง หลุดไปจากถันทั้งคู่ พลางกล่าวว่า
ผู้ที่บริสุทธิ์ และ "มีคุณ" ย่อมหลีกการสมาคมกับ "ปติต" ไปไกล"

(อลังการศาสตร์ : ๒๘)

ในตำราอธิบายว่า "มีคุณ" แปลว่าเชือก หมายถึงสร้อยคอ "ปติต" แปลว่าผู้ตกแล้ว มีความหมายสองแง่ หมายถึงถัน แปลว่า "ห้อยลงไปแล้ว" ถ้าหมายถึงคน แปลว่าเสื่อมทรามลงไปแล้ว หมายความว่า "สร้อยคออันเป็นไข่มุกบริสุทธิ์ร้อยขึ้นด้วยเชือกหลุดไปจากนมขาน อันไม่สามารถรองรับสร้อยไว้ให้อยู่คงที่" ซึ่งดูเหมือนจะแก้ตัวว่า ถึงผู้อื่นที่มีลักษณะเหมือนกัน คือ บริสุทธิ์ และ มีคุณวุฒิ ก็ย่อมหลีกคนที่เสื่อมทรามลงแล้วนั้นไปไกลเหมือนกัน ตนก็ประพฤติอย่างเขาเท่านั้น

๕) <u>อปรัสตุตประศังศา</u>

คือการกล่าวสรรเสริญ แม้สิ่งที่เขาไม่สรรเสริญกัน

สุไวรำ วิหรติ สุไวรมฺ เศเต สุไวรำ จ ชลฺปติ ฯ
ภิกฺษุเรกะ สุขี โลเก ราชโจรภโยชฺฌิตะ ฯา

ในโลกนี้มีคน (จำพวก) เดียวเท่านั้นอยู่เย็นเป็นสุขคือคนขอทาน ผู้สำราญอยู่ตามอำเภอใจ นอนตามอำเภอใจ พูดตามอำเภอใจ ไม่กลัวเจ้า ไม่กลัวโจร

(อลังการศาสตร์ : ๓๔)

ส่วน กุสุมา รักษมณี อธิบายว่า คือการกล่าวสรรเสริญโดยอ้อม สิ่งที่ต้องการสรรเสริญมิได้ถูกเอ่ยถึง แต่เป็นที่เข้าใจว่าเป็นต้นเหตุของคำกล่าวนั้น เช่น

เมื่อสีดาปรากฏร่าง ดวงจันทร์ดูราวลูบไล้ด้วยอัญชัน
นัยน์ตานางเนื้อทรายไม่มีชีวิตชีวา ทองดูหมองคล้ำ
กิ่งปะการังเหมือนรุ่งอรุณที่หมองมัว เสียงนกโกลิกา
ก็แหบเครือ รำแพนหางกลับกลายเป็นจุดด้อยของนกยูง

กวีต้องการสรรเสริญความงามของนางสีดา แต่กวีมิได้เอ่ยไว้ตรง ๆ เพียงแต่กล่าวว่าสีดาทำให้ทุกอย่างที่เคยสวยงามและไพเราะดูด้อยค่าไปหมด

(กุสุมา รักษมณี ๒๕๓๐ : ๒๘)

๖) <u>อรรถนตรนยาสะ</u>

คือการแทรกเรื่องอื่นเข้ามาอ้างเป็นหลักฐาน เพื่อให้เห็นจริงตามที่ได้กล่าวไว้ก่อนแล้ว

โศณตฺวมกฺษฺณา มสิตาพฺชภาสามฺ คิรำ ปฺรจารสฺตฺวปรปฺรการะ ฯ
พภูว ปนานฺมธุโนวธูนา- มจินฺตนีโยหิ สุรานุภาวะ ฯา

"เนื่องจากการดื่มเหล้า ตาของพวกหญิงอัน (ตามธรรมดา) งามเหมือนดอกนิลุบล ได้กลายเป็นสีแดง การพูดก็ผิดปกติไป สุรานุภาพเป็นอันเหลือที่จะคาดรู้ล่วงหน้าว่าจะแสดงออกมาประการใด มิใช่หรือ"

(อลังการศาสตร์ : ๒๕)

สุรานุภาพ มีความหมาย ๒ นัย แยกคำได้ ๒ ทางคือ สุร+อนุภาว แปลว่า อานุภาพของเทวดา และ สุรา+อนุภาว แปลว่า อานุภาพของเหล้า ในที่นี้ กวีแทรก "สุรานุภาพ" เข้ามาอ้างเป็นหลักฐาน เพื่อยืนยันให้เห็นจริงว่า การเห็นนัยน์ตาของหญิงสาวกลายเป็นสีแดงนั้นจริง เพราะเป็นอานุภาพของเทวดา และการพูดผิดปกติไปก็เป็นจริง เพราะเป็นอานุภาพของเหล้า

กุสุมา รักษมณี อธิบาย อรรถนตรนยาสะ ว่าหมายถึงการหาหลักฐานมายืนยันสิ่งที่กล่าวถึงอาจเป็นการยกหลักทั่วไปมาสนับสนุนกรณีเฉพาะ หรือยกกรณีเฉพาะมาสนับสนุนหลักทั่วไปก็ได้ หลักทั่วไปที่นิยมยกมาอ้างมักจะเป็นคำพังเพย สุภาษิต (กุสุมา รักษมณี ๒๕๓๐ : ๒๘)

๗) ปรัศโนตตรัม

คืออลังการที่มีคำถามและคำตอบ ไม่ว่าคำตอบนั้นอยู่อย่างเปิดเผย ไม่เปิดเผย หรือทั้งเปิดเผยและไม่เปิดเผย

ก) ประเภทที่กล่าวคำตอบไว้อย่างเปิดเผย

อสมินนปารสำสาร- สาคเร มชชตำ สตาม ฯ
กึ สมาลมพนำ สาโธ ราคทเวษปริกษยะ ฯา

"ดูกรสัตบุรุษ สิ่งใดเป็นสิ่งที่พึ่งของสาธุชน ผู้กำลังจมลงในทะเลอันบุคคลแลไม่เห็นฝั่งโน้นคือสังสารวัฏฏนี้ การหมดความรักความเกลียด"

ข) ประเภทที่กล่าวคำตอบอย่างไม่เปิดเผย

กว วสยจิ ศริโยนิตยม ภูภฤดำ วท โกวิท ฯ
อสาวติศยะ โก' ปี ยทุกตมปี โนหยเต ฯา

"ดูกรนักปราชญ์ สิริราชสมบัติตั้งอยู่ที่ไหนเป็นนิตย์ จงบอกมา ที่เป็นของแปลกอย่าง ๑ ที่บอกให้แล้วก็เดาไม่ถูก"

ค) ประเภทที่กล่าวคำตอบไว้ทั้งเปิดเผยและไม่เปิดเผย

กิไมภ ศลาฆยมาขยาติ ปกษิณ กะ กุโตยศะ ฯ
ครุฑะ กีทฤโศนิตยม ทานวาริวิราชิตะ ฯา

"สิ่งใดแสดงความประเสริฐของช้าง (ดำ) ใด หมายถึงนก มียศมาแต่ไหน พญาครุฑปรากฏอย่างไรเป็นนิตย์ (ตอบโดย ลำดับว่า) "ทานวาริ" (น้ำมัน) "วิ" ("นก") "อาชิตะ" ("จากการสงคราม") "ทานวาริวิราชิตะ" (งามด้วยพระนารายณ์)"

(อลังการศาสตร์ : ๓๕)

๘) สมาโสกติ / อันโยกติ

คือการเปรียบเทียบโดยกล่าวถึงสิ่งหนึ่ง แต่หมายถึงอีกสิ่งหนึ่ง ซึ่งมิอาจกล่าวออกมาได้ตรง ๆ

มธุกร มา กุรุ โศกม วิจร กรีรทรุมสย กุสุเมษุ ฯ
ฆนตุหินปาตทลิตา กถ นุ สา มาลตี มิลติ ฯา

"แมลงผึ้งเอ๋ย อย่าพึงเสียใจ จงเดินอยู่ท่ามกลางดอกไม้ "กรีร" เถิด "มาลตี" ทำลายลงแล้วด้วยหิมะตกเป็นอันมาก จะมาพบกันอีกได้อย่างไร"

(อลังการศาสตร์ : ๒๘)

("กรีร" เป็นต้นไม้ชนิดไม่มีใบ มักขึ้นอยู่ตามที่ที่กันดารน้ำ จึงน่าจะเป็นต้นไม้จำพวกสลัดได และตะบองเพชร ส่วน "มาลตี" เป็นมะลิชนิดหนึ่ง แต่บางคนว่าเป็นจำปาชนิดดอกเล็ก)

ข้อความนี้ถ้าอ่านเผินๆ จะคิดว่าเป็นเรื่องของผึ้ง แต่ความหมายที่แท้จริงแล้ว ผู้แต่งกล่าวเป็นทำนองติชายคนหนึ่งที่เมื่อภรรยาหรือคู่รักซึ่งเป็นคนดี เปรียบเหมือนดอกมาลตีได้ตายไปแล้ว ไปคบค้ากับหญิงเลว ๆ เปรียบเหมือนกับไม้ประเภทต้นตะบองเพชร

๒.กลุ่มที่เน้นแสดงจินตนาการ

โวหารกลุ่มนี้แสดงออกด้วยการสมมติหรือนึกจินตนาการ ว่าสิ่งที่จะเปรียบเทียบ มีลักษณะของอีกสิ่งหนึ่ง หรือนึกสงสัยว่า จะมีลักษณะเหมือนกันหรือไม่ ได้แก่

๑) วุตปเรกษา

คือการกล่าวโดยแสดงจินตนาการว่าสิ่งหนึ่งมีลักษณะของอีกสิ่งหนึ่ง

นภสฺถเล กิญฺจิทิวปฺรวิษฺฎาศฺ- จกาศิเร จนฺทฺรรุจิปฺรโรหาะ ฯ
ชคทฺคลิตฺวา หสตะ ปฺรโมทาทฺ- ทนฺตาอิว ธฺวานฺตนิศาจรสฺย ฯา

หนอ แสงจันทร์อันแผ่ออกไปตามท้องฟ้านิดหน่อย ปรากฏประหนึ่งว่าเป็นฟันของยักษ์คือความมืดอันได้กลืนโลกเข้าไปแล้ว หัวเราะด้วยความพอใจ

(อลังการศาสตร์ : ๒๘)

กวีมีจินตนาการว่าแสงจันทร์ที่ส่องอยู่บนท้องฟ้านั้นไม่ได้ให้แสงสว่างพอจึงยังสลัวอยู่เหมือนกับความสลัวในปากของยักษ์ (ฟันของยักษ์) ที่กำลังหัวเราะ หมายความว่ามีแสงสว่างอยู่บ้าง (ฟันของยักษ์) ที่กำลังหัวเราะ หมายความว่ามีแสงสว่างอยู่บ้าง ถ้าปากของยักษ์หุบลงมองไม่เห็นฟัน ในปากของยักษ์นี้ก็มีแต่ความมืดสนิท"

๒) สัศยะ

คืออลังการที่แสดงความคิดว่าสิ่งนี้จะเป็นสิ่งนี้หรือสิ่งนั้น เพราะมีลักษณะเหมือนกันทั้งนั้น ทำให้เกิดความสงสัยว่าสิ่งนี้จะเป็นสิ่งนี้หรือไม่

อินฺทฺระ สเอษ ยทิ กึ น สหสฺรมกฺษฺณามฺ ลกฺษฺมีปติรฺยทิ กถึ น จุตรฺภุโช 'เสา ฯ
อาะ สฺยนฺทนธฺวชธฺฤโต 'ทฺธฺรตามฺรจูฑะ ศฺรีกรฺณเทวนฺฤปสูนุรยึ รณาคฺเร ฯา

"ถ้าพระองค์นี้เป็นพระอินทร์ ทำไมไม่มีพระเนตรหนึ่งพัน ถ้าเป็นพระนารายณ์ทำไมพระองค์ไม่ทรงมีสี่กร อ้อ นึกได้แล้ว พระองค์ผู้ทรงมีไก่กล้าอยู่เบื้องธุชของราชรถ คือพระเจ้าชัยสิงห์ โอรสของพระเจ้าศรีกรรณเทพ มาประทับอยู่แนวหน้าในการสงคราม"

(อลังการศาสตร์ : ๒๗)

๓.กลุ่มที่เน้นน้ำหนักความ

อลังการจำพวกหนึ่งแสดงโวหาร โดยให้ความสำคัญแก่น้ำหนักความ หรือความพิเศษของเนื้อความ ได้แก่

๑) ทีปกะ

คืออลังการที่ความหมายของประโยคหลายประโยคสัมพันธ์กันอยู่กับความหมายของคำคำเดียว หรือสัมพันธ์กันอยู่กับคำต่างๆ ที่หมายความอย่างเดียวกัน คำนั้นอาจจะอยู่ตอนต้น ตอนกลางหรือ ตอนปลาย

ชคุสตฺว ทิวิ สฺวามินฺ คนฺธรฺวา ปาวนำ ยศะ ฯ
กินฺนราศฺจ กุลาทฺรีฯามฺ กนฺทเรษุ มุหุรฺมุหุ: ฯา
ข้าแต่พระผู้เป็นเจ้า เกียรติของท่านอันทำ (ผู้ฟัง) ให้บริสุทธิ์นั้น พวกคนธรรพ์ได้กล่าวสรรเสริญบ่อยๆ ในสวรรค์ และพวกกินนร (ได้กล่าวสรรเสริญบ่อย ๆ) ในถ้ำของเขาหลวงทั้งหลาย

(อลังการศาสตร์ : ๓๐)

ในบทนี้มี "ชคุ:" แปลว่า ได้กล่าว เป็นกริยาของประโยคทั้งข้างต้นและข้างท้ายบท

ทีปกะ ชนิดที่มีความหมายของประโยคหลายประโยคสัมพันธ์กันอยู่กับความหมายคำต่างๆ อันหมายความอย่างเดียวกัน

วิราชนฺเต ตมิสฺราณิ ทฺโยตนฺเต ทิวิ ตารกา: ฯ
วิภานฺต กุมุทศฺเรณฺย: โศภนฺเต นิศิ ทีปกา: ฯา
ในเวลาค่ำ ความมืดปรากฏอย่างงาม ดาวทั้งหลายปรากฏอย่างงามบนฟ้า บรรดาแถวดอกกุมุทปรากฏอย่างงาม และประทีปทั้งหลายปรากฏอย่างงาม

(อลังการศาสตร์ : ๓๐)

ในบทนี้ความหมายแต่ละบาทก็เป็นประโยคหนึ่งๆ ต่างหาก ต่างก็มีคำกริยาของตน คือคำว่า วิราชนฺเต ทฺโยตนฺเต วิภานฺติ โศภนฺเต คำเหล่านี้ทุกคำมีความหมายอย่างเดียวกันว่า "ปรากฏอย่างงาม" ทั้งนั้น

ทีปกะ แปลว่าดวงประทีป คำที่เป็นความหมายหลัก เปรียบดังใจกลางของดวงประทีป ข้อความต่างๆ เป็นเปลวไฟที่แผ่ออกจากจุดนั้น สุภาษิต (กุสุมา รักษมณี ๒๕๓๐ :๒๖)

๒) อติศยะ

คือการกล่าวเกินจริง หรือการกล่าวสิ่งที่ไม่น่าจะเป็นไปได้ เพื่อแสดงความประเสริฐของวัตถุต่างๆ

เอกทณฺฑานิ สปฺต สฺยุร- ยทิ ฉตฺราณิ ปรฺวเต ฯ
ตโทปมียเต ปารฺศฺว- มูรฺธฺนิ สปฺตผณะ ผณี ฯา

"หากมีฉัตรเจ็ดคันอันมีด้ามๆ เดียว ตั้งอยู่บนภูเขา ก็จะเป็นที่เปรียบเทียบกับงูเจ็ดตัวที่แผ่พังพานอยู่เหนือพระเศียรพระปารฺศวนาถชินเจ้า"

(อลังการศาสตร์ : ๓๐)

ข้อความบทนี้มุ่งให้เข้าใจว่า พระปารศวนาถมีรูปร่างใหญ่เท่าภูเขา

นอกจากนี้ ยังมีอลังการประเภท "สังกระ" คืออลังการที่ใช้การเปรียบเทียบหลายประเภทรวมกัน เป็นอลังการที่มีความซับซ้อนขึ้น เช่น

พหฺมณฺฑสุตฺติสมฺปุฑ- โมตฺติอมณิโณ ปฺปหาสมูหวฺว ฯ
สิริพาหฑตฺติ ตณโอ - อาสิ พุโห ตสฺส โสมสฺส ฯา

"บุคคลชื่อโสม ผู้นั้นได้มีนักปราชญ์ชื่อ "ศรีวาคฺภฏ" เป็นบุตรเหมือนอย่างพระจันทร์ ผู้เป็นประหนึ่งไข่มุก อันติดอยู่กับเปลือกหอย คือ พรหมาณฑมีกองแสงสว่าง คือพระพุทธเป็นบุตร"

ตัวอย่างคาถานี้ วิเคราะห์ได้ดังนี้

พรฺหมาณฺฑาศฺกติสมฺปฏมุตฺตามณ:	= รูปกะ
ปฺรภาสมูห อิว	= อุปมา
ตนยอาสีทฺ พุธฺสตสฺย	= เศลษ
พรรณนาสภาพของบุคคล (วาคฺภฏ)	= ชาติ

๓) คัมภีร์วุตโตทัย

คัมภีร์วุตโตทัย เป็นคัมภีร์ฉันท์บาลีเล่มแรก ซึ่งเป็นที่ยอมรับในหมู่กวี และผู้ศึกษาพุทธศาสนาเถรวาท ว่าเป็นคัมภีร์หลักในเรื่องฉันท์บาลี พระสังฆรักขิตมหาสามีแต่งขึ้นโดยอาศัยคัมภีร์ฉันท์สันสฤกต คือ วฤตตรตนาการเป็นหลัก (อ้างในญาดา อรุนเวช ๒๕๓๙ : ๑๘๒) รวมทั้งได้ตรวจสอบเทียบเคียงกับคัมภีร์ฉันท์ภาษาสันสกฤตอื่นอีกหลายเล่ม

ผู้แต่งได้รวบรวมฉันท์ชนิดต่าง ๆ ทั้งเก่าและใหม่จากหนังสือภาษาบาลีและสันสกฤตหลายเล่ม ซึ่งมีอยู่แต่ก่อนแล้วนำมาแปลงแต่งเข้าหมวดหมู่ให้เป็นตำราขึ้น

ตำราฉันท์เล่มนี้ นิยมใช้กันอย่างแพร่หลายในการศึกษาวิธีการประพันธ์ฉันท์ให้ถูกต้องตามหลักเกณฑ์ ตำรานี้แพร่หลายมาถึงชนชาติต่าง ๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ชาติที่ได้รับอิทธิพลด้านการแต่งคำประพันธ์ประเภทฉันท์จากอินเดียว และถือเอาคัมภีร์วุตโตทัยเป็นหลัก ในการประพันธ์ฉันท์ ได้แก่ พม่า มอญ และไทย สันนิษฐานกันว่า ชาวอินเดียวได้นำคัมภีร์วุตโตทัยเข้าให้ชาวไทยได้รู้จักสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น และเป็นต้นกำเนิดตำราการประพันธ์ฉันท์ของไทยสืบมา

คัมภีร์วุตโตทัย มีทั้งหมด ๑๓๖ คาถา แบ่งเนื้อหาเป็น ๖ บท ดังนี้

บทที่ ๑ คำนมัสการพระรัตนตรัย คำปรารภของผู้แต่ง อธิบายคำบัญญัติ และเครื่องหมายบอกจังหวะเสียงที่ใช้
บทที่ ๒ แสดงลักษณะของฉันท์มาตราพฤติ
บทที่ ๓ แสดงลักษณะของฉันท์วรรณพฤติ ประเภทสมพฤติ
บทที่ ๔ แสดงลักษณะของฉันท์วรรณพฤติ ประเภทอัฑฒสมพฤติ
บทที่ ๕ แสดงลักษณะของฉันท์วรรณพฤติ ประเภทวิสมพฤติ
บทที่ ๖ แสดงการจำแนกวิธี ๖ อยาง มีวิธีการแผ่ปัตถาร เป็นต้น

เนื้อหาหลักของคัมภีร์วุตโตทัยคือ ให้ความรู้เกี่ยวกับ “คณะ” ของฉันท์ในบาลี

คณะในความหมายของฉันท์ทั้งของสันสฤกตและบาลี คือกลุ่มของพยางค์ที่ประกอบกันขึ้นเป็นหน่วยของจังหวะของร้อยกรอง แต่ละคณะจะประกอบด้วยพยางค์เสียงหนัก (ครุ) และพยางค์เสียงเบา (ลหุ)

ในคัมภีร์ได้แสดงวิธีการคำนวณและกระจายมาตราเสียงที่เรียกว่า วิธีปตถารนัยอย่างละเอียด ทำให้เห็นว่า กวีอินเดียเพ่งเล็งถึงธรรมชาติของเสียงอย่างพินิจพิเคราะห์ เพราะว่าจากลักษณะหน่วยเสียง ซึ่งถือเป็นหน่วยที่เล็กที่สุดของภาษา สามารถนำมาคำนวณความหนักความเบาของพยางค์ และกระจายออกเป็นคาถาได้เป็นจำนวนมากมายนับไม่ถ้วน ดังตัวอย่างตารางปตถารสังขยาของฉันท์ต่าง ๆ ในคัมภีร์นี้ ระบุว่าฉันท์หมดมี ๒๖ จำพวก รวมแล้วได้คาถาทั้งหมดสิบสามโกฏิสี่ล้านสองแสนหนึ่งหมื่นเจ็ดพันเจ็ดร้อยยี่สิบหกคาถา (วุตโตทัยแปล : ๑๓๓) ดังนั้นเพียงอาศัยการกระจายมาตราเสียงก็นับเป็นวิธีทำให้เกิดคาถาคือบทประพันธ์ได้เป็นจำนวนมาก ในคัมภีร์จึงกล่าวอ้างอย่างภาคภูมิว่า "ถึงแม้ว่าคัมภีร์ฉันท์จะเป็นคัมภีร์เล่มน้อย แต่ก็มีความกว้างขวางประดุจมหาสมุทรอันไพศาล" (วุตโตทัยแปล ; ๒๖๔)

นอกจากนี้ การอธิบายคณะในบทที่ ๑ คัมภีร์มุ่งอธิบายถึงเสียงของคำ กล่าวว่า "คณะหนึ่ง ๆ มีสามคำ สามเหตุที่คณะหนึ่ง ๆ มีคำอยู่เพียงสามคำก็เพราะอาศัยชนิดของเสียงเป็นกฎเกณฑ์ เสียงมีสามชนิดคือ เสียงสูง เสียงต่ำ เสียงกลาง... ควรผูกคำสามคำให้เป็นคณะหนึ่ง เพราะความแตกต่างกันของเสียงทั้งสามชนิดเหล่านั้น" (วุตโตทัยแปล ; ๒๕)

โดยนัยนี้ คัมภีร์ฉันท์เล่มนี้จึงสะท้อนให้เห็นว่า บทร้อยกรองของอินเดียมีความผูกพันกับการเปล่งเสียงอย่างแนบแน่นมาตั้งแต่ต้น และอาจนับว่านี่เป็นลักษณะสากลของบทร้อยกรองของทุกชาติทุกภาษา

เป็นที่ประจักษ์แล้วว่า คัมภีร์วุตโตทัยมีอิทธิพลต่อการประพันธ์จินดามณีเป็นอย่างยิ่ง ในฐานะตำราหรือแนวทางในกาประพันธ์ ไม่ว่าจะเป็นไวยากรณ์หรือบทที่ว่าด้วยคำประพันธ์ต่าง ๆ โดยเน้นหนักและให้ความสำคัญแก่การแต่งฉันท์เป็นอย่างมาก

ด้วยเหตุที่ภาษาไทยกับภาษาบาลีและสันสกฤตมีธรรมชาติต่างกันมาก ภาษาบาลีสันสกฤตเป็นภาษาเปลี่ยนท้ายคำ รูปคำไม่คงที่ มีการเปลี่ยนรูปและมีเครื่องหมายบ่งบอกถึงความหมายและไวยากรณ์ รูปคำจึงเป็นตัวบ่งบอกถึงสิ่งเหล่านี้โดยตรง แม้จะนำรูปคำดังกล่าวมาเรียงสลับลำดับกันอย่างไร ก็ไม่มีผลกระทบต่อความหมายและไวยากรณ์แต่อย่างใด เมื่อรูปคำแต่ละคำมีลักษณะแน่นอนเฉพาะตัว เสียงของรูปคำดังกล่าวจึงเป็นเสียงที่แน่นอนตายตัวตามไปด้วย เมื่อจะพิจารณาคำครุและลหุหรือคำเสียงหนักเสียงเบาก็สามารถพิจารณาที่รูปคำได้เป็นคำคำไป โดยไม่เกี่ยวข้องกับคำอื่น กวีอินเดียจึงถือว่ารูปคำเป็นตัวกำหนดเสียงครุ ลหุ

ส่วนภาษาไทยไม่ใช่ภาษามีวิภัตติปัจจัย แต่เป็นภาษาคำโดดที่มีรูปคำคงที่ ไม่มีการเปลี่ยนรูปและไม่มีเครื่องหมายบ่งบอกถึงความหมายและไวยากรณ์แต่อย่างใด ภาษาไทยเป็นภาษาที่อาศัยลำดับคำเป็นสำคัญ ตำแหน่งคำจะเป็นตัวบอกหน้าที่ ความหมาย ตลอดจนความสัมพันธ์กับคำอื่นๆ ในประโยค คำในภาษาไทยจึงต้องวางไว้ในตำแหน่งที่กำหนด จะเปลี่ยนที่สลับไปมา เช่น ภาษาบาลีสันสกฤตไม่ได้

นอกจากลำดับคำหรือตำแหน่งคำจะมีความสัมพันธ์โดยตรงกับความหมายและไวยากรณ์แล้ว ยังมีส่วนสัมพันธ์โดยตรงกับ "ความหนักเบายาวสั้น" ของเสียงคำอีกด้วย คำคำเดียวกันเมื่ออยู่ต่างตำแหน่งกัน การเน้นเสียงหนักเบาก็จะเปลี่ยนไป ไม่คงที่ เสียงหนักเบาในภาษาไทยไม่ได้ขึ้นอยู่กับรูปคำ แต่ขึ้นอยู่กับตำแหน่งคำเป็นสำคัญ ครุลหุไทยจึงตัดสินกันที่เสียงที่เปล่งออกมาจริงๆ กำหนดด้วยเสียงคำซึ่งสัมพันธ์กับตำแหน่งคำและถ้อยคำที่แวดล้อม

นี่เป็นเหตุผลที่แม้ไทยจะได้รับอิทธิพลการประพันธ์ฉันท์จากคัมภีร์วุตโตทัย แต่เราไม่ได้รับวิธีการแจกมาตรากระจายอักษรอย่างฉันท์บาลีอันละเอียดพิสดารเข้ามา เรารับเพียงแต่แนวคิดเรื่องคณะทั้ง ๘ ของฉันท์ และเรื่องครุลหุที่เราปรับเข้าหาระบบพยางค์ของภาษาไทย นอกจากนี้กวีไทยรับรูปแบบที่ค่อนข้างจะตายตัวของฉันท์แต่ละประเภท โดยยึดแบบฉันท์ตามคัมภีร์วุตโตทัยเข้ามาใช้อย่างสำเร็จรูป เรื่องพัฒนาการของฉันท์ไทย ได้มีผู้ศึกษาเช่น มารศรี ศุภวิไล และญาดา อรุณเวช เป็นต้น ค้นคว้ามาอย่างละเอียดแล้วจึงไม่ขอกล่าวซ้ำอีก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๓
ตำราประพันธศาสตร์ของไทย : เนื้อหาและสาระสำคัญ

ในบทที่ ๓ นี้ จะได้วิเคราะห์ตำราประพันธศาสตร์ที่กวี นักวรรณคดี ตลอดจนนักอักษรศาสตร์ของไทยได้เขียนขึ้น ตำราประพันธศาสตร์ที่คนไทยเขียนขึ้นมีด้วยกันหลายเล่ม แต่ผู้วิจัยเลือกตำราเล่มที่ได้รับการกล่าวอ้างว่ามีอิทธิพลต่อการวางหลักการประพันธ์ให้แก่วงวรรณศิลป์ไทย และเห็นได้ชัดว่าตำราแต่ละเล่มมีแนวคิดสืบทอดต่อเนื่องกันมาเป็นลำดับ จนสามารถสังเคราะห์ให้เห็นภาพรวมของแนวคิดเรื่องความงามทางวรรณศิลป์ของไทยได้

ตำราที่เลือกขึ้นมาวิเคราะห์ได้แก่ กาพยสารวิลาสินี กาพยคันถะ จินดามณี ฉบับพระโหราธิบดี กลบทศิริวิบุลกิตติ์ ของหลวงศรีปรีชา (เซ่ง) ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ พระนิพนธ์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ประชุมลำนำ ของหลวงธรรมาภิมณฑ์ และตำราฉันทลักษณ์ ของพระยาอุปกิตศิลปสาร

ผู้วิจัยได้แบ่งตำราทั้ง ๗ เล่มนี้ออกเป็น ๒ กลุ่มใหญ่ ๆ ดังต่อไปนี้

๓.๑ ตำราประพันธศาสตร์ไทยประเภททฤษฎีทางฉันทลักษณ์

๓.๒ ตำราประพันธศาสตร์ไทยประเภทปฏิบัติ

๓.๑ ตำราประพันธศาสตร์ไทยประเภททฤษฎีทางฉันทลักษณ์

ตำราประพันธศาสตร์กลุ่มใหญ่ของไทย เป็นตำราที่ว่าด้วยทฤษฎีทางฉันทลักษณ์ คือมุ่งประมวลแบบแผนคำประพันธ์ที่ดำรงอยู่ในสังคมไทยมาวางข้อบังคับ กำหนดกฎเกณฑ์ให้ลงตัว

คำอธิบายเกี่ยวกับข้อบังคับและหลักการประพันธ์ทั้งหลายในตำราเหล่านี้ นอกจากจะเป็นแบบอย่างหรือแนวทางในการศึกษาหลักการประพันธ์ที่ส่งทอดต่อเนื่องกันมาแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นแนวคิดเรื่องความงามทางวรรณศิลป์ของไทยอย่างชัดเจนอีกด้วย

ผู้วิจัยเลือกตำราประพันธศาสตร์ของไทยในกลุ่มนี้ได้แก่

๑) กาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะ

๒) จินดามณี ฉบับพระโหราธิบดี

๓) ประชุมลำนำ ของหลวงธรรมาภิมณฑ์

๔) ตำราฉันทลักษณ์ ของพระยาอุปกิตศิลปสาร

๑) กาพยสารวิลาสินีและกาพยคันฉะ

กาพยสารวิลาสินีและกาพยคันฉะเป็นตำราการประพันธ์ที่เก่าที่สุดของไทยเท่าที่ปรากฏหลักฐานในปัจจุบัน ประคอง นิมมานเหมินท์ (๒๕๓๔) ได้ศึกษาวิเคราะห์ความเป็นมาและเนื้อหาของตำราสองเล่มนี้แล้ว สรุปความได้ว่า ทั้งกาพยสารวิลาสินีและกาพยคันฉะเป็นตำราฉันทลักษณ์ไทยที่เขียนเป็นภาษาบาลี แต่งประมาณพุทธศตวรรษที่ ๒๑ ในสมัยอยุธยาตอนต้นหรือหลังจากนั้น และเป็นตำราที่เขียนขึ้นเพื่ออธิบายหลักการแต่งคำประพันธ์ที่มีใช้อยู่แล้วในวรรณคดีไทย

ในที่นี้ จะขอกล่าวถึงประเด็นสำคัญ ๓ ประเด็นที่สัมพันธ์กับขอบเขตงานวิจัยนี้ ได้แก่

๑. สัมผัส : ปฐมบทแห่งวรรณศิลป์ไทย

๒. นวัตกรรมแห่งฉันทลักษณ์ไทย

๓. บทนมัสการพระพุทธคุณ

๑. สัมผัส : ปฐมบทแห่งวรรณศิลป์ไทย

ตำราสองเล่มนี้มีโครงสร้างและลำดับการอธิบายแบบแผนคำประพันธ์แต่ละชนิดอย่างเป็นระบบ คือมีคาถาบาลี และโคลงสี่สุภาพหนึ่งบท สำหรับแปลเนื้อความของคาถา ซึ่งกล่าวถึงลักษณะของคำประพันธ์นั้น (คำประพันธ์บางชนิดอาจจะไม่มีโคลงสี่สุภาพแปลคาถากำกับอยู่ด้วยก็ได้) ขยายความด้วยข้อความอีกหนึ่งย่อหน้า ชี้แจงตำแหน่งคำสัมผัส โดยอธิบายจำนวนคำในหนึ่งบาท จำนวนบาทในหนึ่งบท ตามด้วยตำแหน่งคำที่ส่งรับสัมผัสกัน กาพยสารวิลาสินีนับคำสัมผัสต่อเนื่องกันไป ตั้งแต่คำที่ ๑ จนถึงคำที่ ๕๖ ของคำประพันธ์ ๒ บท ส่วนกาพยคันฉะนับตำแหน่งคำสัมผัสเฉพาะในแต่ละบาท เมื่อขึ้นบาทใหม่ก็เริ่มต้นนับใหม่ สุดท้ายบอกชื่อคำประพันธ์ คำแปลของชื่อ และมีบทประพันธ์ ทั้งคาถาบาลีและบทประพันธ์ไทย เนื้อความเดียวกันประกอบตามคำอธิบาย

ยกตัวอย่างเช่น

กาพยสารวิลาสินี

สัต์ตเมกูนวีสาย ฐิตา ทุเว สรา สมา

จุท์ทสเม ฉวีสาย ฐิตา ทุเว สรา ษมา

ยัสมึ ลัก์ขณมิทัญเจ วิช์ชุมาลีติ สา มตา ฯ

สวรเจ็ดและสิบเก้า ถูกกัน
สิบสี่ญี่สิบหกผัน ต่างต้อง
กาพย์ใดมีลักษณอัน ดุจว่า มานี้
ปราชญ์ก็กล่าวพจน์พร้อง ชื่อวิชชุมาลี ฯ
วิจิตรเลขปาทา มุนินท์ ชเนหิ เต
อภิวันท์ทิตา ฐันตุ มัยหัว สีเส สทา ฯ

บาทหนึ่ง ๗ อักษร ๔ บาทเป็นบทหนึ่ง สระที่ ๗ กับสระที่ ๑๙ สัมผัสกัน และสระที่ ๑๔ กับสระที่ ๒๖ สัมผัสกัน ดังนี้ชื่อวิชชุมาลี ว่ามีระเบียบคำกล่าวประหนึ่งว่าสายฟ้าแลบ

ข้าแต่พระพุทธเกล้า มุนินทร์
ลายลักษณพระบาท วิจิตร
ชนนิกรไหว้อาจิณ คืนค่ำ
ตั้งกระหม่อมข้านิตย์ เท่ามรณ์
(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๔๑)

กาพยคันถะ

เอกาทสักัขเร ปาเท วิสเม ปัญจมัฏฐมา
ผุฏฐา ตันเตน สเม ตุ ปัญจโม วิสมันติโม
อุปริโตว ตันเตน ผุฏโฐ นิรันตเรา ภเว
อัญโญญญปวัตติตา ยันส ตรังคำ วชิราวติ ฯ

บาทหนึ่ง ๑๑ อักษร ๔ บาทเป็นบทหนึ่ง อักษรที่ ๕ กับอักษรที่ ๘ ในวิสมบาทคือปฐมบาทและตติยบาทสัมผัสกัน อักษรที่ ๑๑ ในปฐมบาทกับอักษรที่ ๕ ในทุติยบาทสัมผัสกัน อักษรที่ ๑๑ ในทุติยบาทกับอักษรที่ ๑๑ ในตติยบาทสัมผัสกัน อักษรที่ ๑๑ ในตติยบาทกับอักษรที่ ๕ ในจตุตถบาทสัมผัสกัน ดังนี้ ชื่อว่าตรังคนที หรือชื่อว่าวชิราวดีก็ได้ ว่ามีระเบียบคำเช่นกับด้วยคลื่นในแม่น้ำ และมีระเบียบคำประหนึ่งว่าพวงแก้ววิเชียร

ติโลกนาเถ ธรรัน์เต อตุลยา
ปสัน์นจิต์ตาว กโรน์ติ ปูชๆ
ปุญ์ญาภิสัน์เทนุต์ตเมว ปัต์ตๆ
สัม์ปัน์นสุขๆ อนุโภน์ติ ธีรา ฯ

เมื่อพระไตรโลกนารถ มีชีอาตม์ดำรงชนม์
นักปราชญ์ปรีชายล ก็สักการบูชา
เสวยผลพิบูลสม และอุดมด้วยโภคา
สุขกายก็มีมา นิจจกาลเปนสุขใจ
(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๖๑–๑๖๒)

ประเด็นที่น่าสนใจคือในขณะที่ตำราสองเล่มนี้เขียนเป็นภาษาบาลี แต่เนื้อหาสำคัญที่สุดกลับกล่าวถึงการส่งรับสัมผัสในคำประพันธ์ ซึ่งไม่ใช่ข้อบังคับของคำประพันธ์บาลี (ประคอง นิมมานเหมินท์ ๒๕๓๔ : ๑๕๐)

น่าสังเกตว่าในกาพยสารวิลาสินีตั้งต้นอธิบายเรื่องสระแปดเสียง คือ อะ อา อิ อี อุ อู เอ โอ โดยให้หลักการว่า "อักษรแปดนี้เปน มาตรา" (ชุมนุมตำรากลอน : ๑๔๐) และอธิบายต่อไป ว่า

สวรใดบเฉภาะเพล้ หนีกัน
สวรนั้นชื่อลีนัน คู่เคล้า
สวรใดเฉภาะผัน ถูกเสมอ
สวรนั้นจำนับเหล้า ชื่อสัมผัสดาว
(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๔๐)

โคลงบทนี้แปลความได้ว่า สระใดที่ "บเฉภาะเพล้หนีกัน" (เพล้ พิจารณาจากบริบทน่าจะหมายถึง เบี่ยง) คือไม่จำเพาะต้องกัน ถือเป็นสระ "ลีนัน" ตรงกับคำบาลีว่า "ลีน" แปลว่าลี้ลับ (ปทานุกรมบาลี-ไทย-อังกฤษ-สันสกฤต : ๖๖๒) ส่วนสระที่ผันเสียงได้ต้องกันจึงเรียกว่า "สัมผัสดาว" ซึ่งน่าจะเป็น "สัมผัสด้าว" ปรากฏในโคลงบทต่อไปว่า "สัมผัสมีอยู่ด้าว ใดนา" คือเป็นสัมผัสพื้น นั่นหมายความว่า กาพยสารวิลาสินีแสดงหลักเบื้องต้นว่า คำสัมผัสคือคำที่มีสระเสียงเดียวกัน ตำราสองเล่มนี้จึงถือเป็นจุดเริ่มต้นของการกล่าวถึงสัมผัสคล้องจองในคำประพันธ์ไทย อันเกิดจากการพิเคราะห์พิจารณ์วรรณคดีแบบฉบับที่ผ่านมาก่อนหน้านี้ แล้วจึงสรุปเป็นกฎเกณฑ์ขึ้นไว้

ในบทประณามพจน์ต้นเรื่อง ความตอนท้ายผู้แต่งกล่าวว่า

กอปด้วยลักษณมี กาพยจรี ตะสระหละสรหลวยเอาใจ
เพื่อให้ผู้เคลิ้มทราบใน ลักษณพิไสย มฤธุรกาพย์เกลากลอน
(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๓๕)

กาพยจรีตอันสละสลวยนี้ จึงหมายถึง สัมผัสคล้องจองที่กวียึดถือเป็นเครื่องมือในการเกลากลอนให้เกิดเป็นมฤธุรกาพย์ คือยังให้เกิดความไพเราะเสนาะพริ้งพรายขึ้นแก่กวีนิพนธ์ และอาจกล่าวได้ว่านี่เป็นการประกาศปฐมบทแห่งทฤษฎีการประพันธ์ของไทยอย่างภาคภูมิ ซึ่งได้ส่งทอดมายังตำราประพันธศาสตร์ในชั้นหลัง และตอกย้ำอย่างแน่นหนาว่าร้อยกรองขาดเสียซึ่งสัมผัสคล้องจองมิได้ จนถึงทุกวันนี้

๒.นวัตกรรมแห่งฉันทลักษณ์ไทย

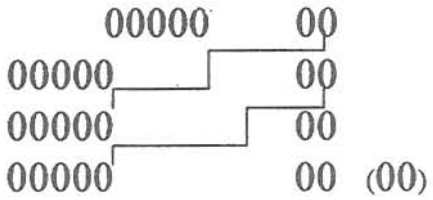
กาพยสารวิลาสินีรวบรวมแบบแผนคำประพันธ์ทั้งสิ้น ๑๕ ชนิด กาพยคันถะรวบรวมไว้ ๕ ชนิด รวม ๒๐ ชนิด ประคอง นิมมานเหมินท์ (๒๕๓๔) ได้วิเคราะห์แล้วว่าคำประพันธ์ ๒๐ ชนิดนี้ จัดแบ่งเป็น ๕ ประเภทได้แก่

๑. คำประพันธ์ที่มีลักษณะคล้ายโคลง
๒. คำประพันธ์ที่มีลักษณะคล้ายร่าย
๓. คำประพันธ์ที่มีตรงกับกาพย์
๔. คำประพันธ์ที่มีคล้ายฉันท์
๕. คำประพันธ์ที่มีลักษณะพิเศษ

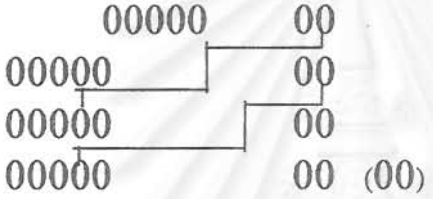
ผู้วิจัยขอกล่าวถึงคำประพันธ์ที่มีลักษณะคล้ายโคลงและคำประพันธ์ที่มีลักษณะพิเศษเพื่อชี้ให้เห็นว่าผู้แต่งได้ใช้กฎของการส่งรับสัมผัสมาประยุกต์สร้างแบบแผนคำประพันธ์อย่างไร

คำประพันธ์ที่มีลักษณะคล้ายโคลงมี ๑๐ ชนิด แบ่งเป็น ๒ กลุ่ม คือกลุ่มที่คล้ายโคลงสี่ดั้น คือมี ๒๘ คำใน ๑ บท ได้แก่ วิชชุมาลี จิตรลดา สินธุมาลี นันททายี ในกาพยสารวิลาสินี และรัสสปักข์ ทีฆปักข์ ในกาพยคันถะ กับกลุ่มที่คล้ายโคลงสี่สุภาพ คือมี ๓๐ คำใน ๑ บท ได้แก่ มหาวิชชุมาลี มหาจิตรลดา มหาสินธุมาลี มหานันททายี คำประพันธ์แต่ละชนิดนี้มีความแตกต่างกันตรงตำแหน่งคำส่งรับสัมผัสเป็นสำคัญ ดังนี้

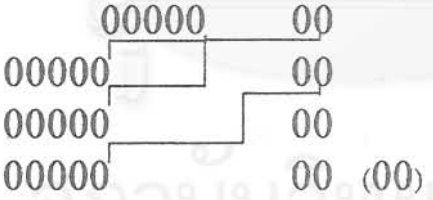
วิชชุมาลีและมหาวิชชุมาลี กำหนดการส่งสัมผัส ๒ แห่ง คือคำที่ ๗ กับคำที่ ๑๙ และคำที่ ๑๔ กับคำที่ ๒๖ ดังแผนผังต่อไปนี้



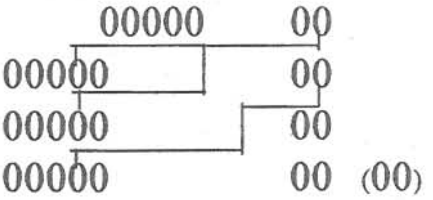
จิตรลดาและมหาจิตรลดา กำหนดการส่งสัมผัส ๒ แห่ง คือคำที่ ๗ กับคำที่ ๑๘ และคำที่ ๑๔ กับคำที่ ๒๕ ดังแผนผังต่อไปนี้



สินธุมาลีและมหาสินธุมาลี กำหนดการส่งสัมผัสตรงกับวิชชุมาลีกับมหาวิชชุมาลี แต่ในการส่งสัมผัสระหว่างคำที่ ๗ กับคำที่ ๑๙ นั้นเพิ่มการส่งสัมผัสที่คำที่ ๑๒ ด้วย ดังแผนผังต่อไปนี้

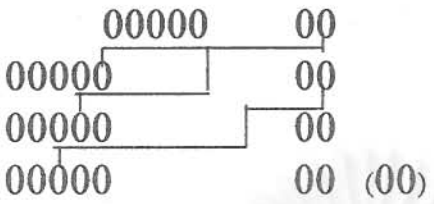


นันททายีและมหานันททายี กำหนดการส่งสัมผัสตรงกับจิตรลดาและมหาจิตรลดา แต่ในการส่งสัมผัสระหว่างคำที่ ๗ กับคำที่ ๑๘ นั้นเพิ่มการส่งสัมผัสที่คำที่ ๑๑ ด้วย ดังแผนผังต่อไปนี้

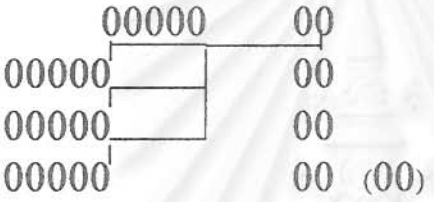


ส่วนทีฆปักษ์ และรัสสปักษ์ มีตำแหน่งคำรับส่งสัมผัสต่างกัน ดังนี้

ทีฆปักษ์



รัสสปักษ์



จะเห็นได้ว่าแบบแผนคำประพันธ์ที่คล้ายโคลงมีมากมายได้ถึง ๑๐ ชนิดนี้ เกิดจากการกำหนดตำแหน่งคำสัมผัส เริ่มจำนวนตั้งแต่ ๒ แห่งในวิชชุมาลีและมหาวิชชุมาลี และเลื่อนตำแหน่งคำสัมผัสร่นเข้าไปอีก ๑ คำในแต่ละแห่งในจิตรลดาและมหาจิตรลดา สุดท้ายใช้วิธีเพิ่มสัมผัสเป็น ๓ แห่งในสินธุมาลีและมหาสินธุมาลี และเลื่อนตำแหน่งคำสัมผัสร่นเข้าไปอีก ๑ คำทั้ง ๓ แห่งในนันททายีและมหานันททายี เช่นเดียวกับทีฆปักษ์และรัสสปักษ์ ทีฆปักษ์ใช้วิธีเลื่อนสัมผัสร่นเข้าไปบาทละหนึ่งคำ บาทที่ ๒ คือคำที่ ๕ บาทที่ ๓ คือคำที่ ๔ เป็นคำรับสัมผัสจากคำที่ ๗ ของบาทที่ ๑ ตามลำดับ และบาทที่ ๔ คือคำที่ ๓ เป็นคำรับสัมผัสจากคำที่ ๗ ของบาทที่ ๒ ส่วนรัสสปักษ์ ยึดคำที่ ๗ ในบาทที่ ๑ เป็นคำส่งสัมผัสไปสู่คำที่ ๕ ของบาทที่ ๒, ๓ และ ๔

ลักษณะสัมผัสหลากหลายแบบเช่นนี้ อาจกล่าวได้ว่า "เป็นการตั้งกฎเกณฑ์ขึ้นจากลักษณะสัมผัสแบบต่าง ๆ ที่มีใช้อยู่ในขณะนั้น" (ประคอง นิมมานเหมินท์, เรื่องเดิม : ๑๔๐) ผู้วิจัยมีความเห็นเพิ่มเติมว่า นี่เป็นการยืนยันทฤษฎีการประพันธ์ของไทย อันมีสัมผัสคล้องจอง เป็นหัวใจสำคัญ ผู้แต่งได้แสดงให้เห็นว่า สัมผัสคล้องจองเป็นคุณลักษณะสำคัญของหลักวรรณศิลป์ไทยที่สามารถนำมาทดลองสร้างแบบแผนคำประพันธ์ใหม่ ๆ ขึ้น เป็นการพิสูจน์ให้เห็นว่ากวี ผู้เข้าถึงหลักของการใช้สัมผัสคล้องจองนั้น สามารถยักย้ายตำแหน่งคำสัมผัสให้เกิดตัวบทอันหลากหลายและแปรความนึกคิด แม้จะมีเนื้อความเดียวกันให้เกิดรสคำและรสความอันแตกต่างกันได้

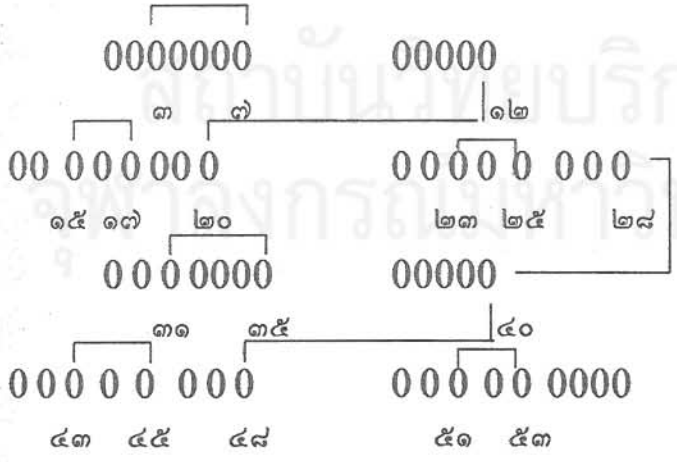
การใช้สัมผัสคล้องจองมาทดลองสร้างแบบแผนคำประพันธ์ ปรากฏชัดเจนใน คำประพันธ์กลุ่มที่มีลักษณะพิเศษ ได้แก่ตุรงคธาวี และมหาตุรงคธาวี ในกาพยสารวิลาสินี

ประคอง นิมมานเหมินท์ (เรื่องเดิม : ๑๔๕) กล่าวว่าคำประพันธ์ ๒ ชนิดนี้ เมื่อพิจารณาจากตัวอย่าง "มีคำครุและลหุ ทำให้มีลักษณะคล้ายคลึงกับฉันท์ของบาลีและสันสกฤต แต่ก็มีข้อกำหนดที่ทำให้มีลักษณะต่างไปจากฉันท์บาลีและสันสกฤต คือกำหนดว่า ๑ บทต้องมี ๔ บาท บาทที่ ๒ และบาทที่ ๔ มีจำนวนคำต่างกัน ๑ คำ ทำให้เป็นข้อกำหนดที่แปลก เพราะปรกติฉันท์บาลีและสันสกฤต จำนวนคำในบาทที่ ๑ ควรจะเท่ากับในบาทที่ ๓ และจำนวนคำในบาทที่ ๒ ก็ควรจะเท่ากับในบาทที่ ๔ นอกจากนี้ ยังกำหนดตำแหน่งสัมผัสสระ ซึ่งไม่ใช่ข้อกำหนดในฉันท์บาลีและสันสกฤต แต่โดยเหตุที่ยังไม่พบว่าคำประพันธ์ทั้งสองชนิดนี้ตรงกับคำประพันธ์ประเภทใดในวรรณคดีไทย ในที่นี้จึงจัดเป็นคำประพันธ์ลักษณะพิเศษไปก่อน"

ผู้วิจัยมีความเห็นคล้อยตามข้อสังเกตเบื้องต้น และได้พิจารณาเรื่องแผนผังของคำประพันธ์เพิ่มเติม พบลักษณะที่น่าสนใจดังนี้

ตุรงคธาวี ในตำรากำหนดว่าคำที่ ๓ สัมผัสกับคำที่ ๗ คำที่ ๑๒ กับคำที่ ๒๐ คำที่ ๑๕ กับคำที่ ๑๗ คำที่ ๒๓ กับคำที่ ๒๕ คำที่ ๒๘ กับคำที่ ๔๐ คำที่ ๓๑ กับคำที่ ๓๕ คำที่ ๔๓ กับคำที่ ๔๕ คำที่ ๕๑ กับคำที่ ๕๓ จำนวนคำในบาทที่ ๑ และบาทที่ ๓ มี ๑๒ คำ บาทที่ ๒ มี ๑๖ คำ และบาทที่ ๔ มี ๑๗ คำ บาทหนึ่งมี ๒ วรรค ๔ บาทเป็น ๑ บท

เขียนแผนผังได้ดังนี้



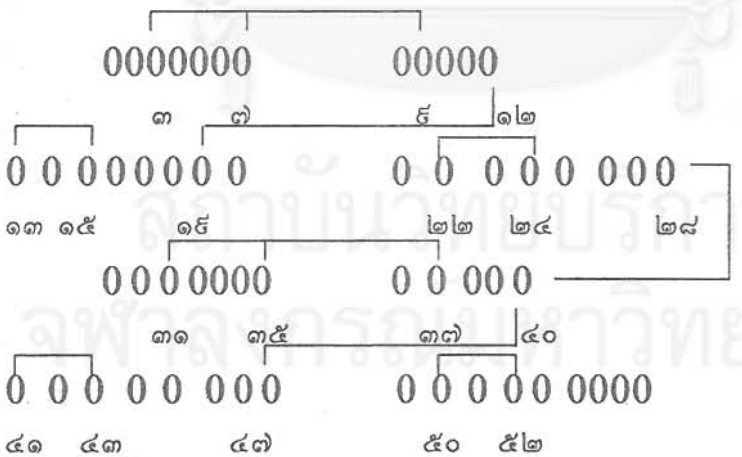
ตัวอย่างบทประพันธ์

พระสยัมพุทธบริสุท ธิองคเรืองศรี
ธรรมสิทธิวิจิตรวาที ใครจะเปรียบจะเทียบเสมอ
วรองคเกลากลมทรง พระญาณยิ่งเลอ
อาตมจิตรคิดด้วยอำเภอ บังคมพระบาทวรลักษณ
(กาพยสารวิลาสินีในชุมนุมตำรากลอน : ๑๕๓)

หมายเหตุ ในตำราไม่ได้กำหนดตำแหน่งสัมผัสที่คำที่ ๔๐ กับคำที่ ๔๘ แต่ตัวอย่างบทประพันธ์ที่แสดงไว้ คำ เลอ กับ เภอ สัมผัสกัน ผู้วิจัยเห็นว่าสองคำนี้ควรเป็นตำแหน่งคำสัมผัสด้วย เพราะในบาทที่ ๑ และบาทที่ ๒ คำที่ ๑๒ สัมผัสกับคำที่ ๒๐ บาทที่ ๓ และบาทที่ ๔ ก็ควรส่งรับสัมผัสด้วย จึงจะเป็นระบบเดียวกัน

มหาตุรงคธาวี ในตำรากำหนดว่าคำที่ ๓ สัมผัสกับคำที่ ๗ และคำที่ ๙ คำที่ ๑๒ สัมผัสกับคำที่ ๑๙ คำที่ ๑๓ กับคำที่ ๑๕ คำที่ ๒๒ กับคำที่ ๒๔ คำที่ ๒๘ กับคำที่ ๔๐ และคำที่ ๔๗ คำที่ ๓๑ กับคำที่ ๓๕ และคำที่ ๓๗ คำที่ ๔๑ สัมผัสกับคำที่ ๔๓ คำที่ ๕๐ สัมผัสกับคำที่ ๕๒ จำนวนคำในบาท จำนวนบาทในบทเช่นเดียวกับตุรงคธาวี

เขียนแผนผังได้ดังนี้



ตัวอย่างบทประพันธ์

พระสยัมพุทธบริสุท ธิอุตตมางคี
นิพพุทธติบทวาที ใครจะเปรียบจะเทียบฤทธิ์เสมอ
วรองคเกลากลมยรรยง และทรงโฉมยิ่งเลอ
จิตรคิดไหว้ด้วยอำเภอ บังคมพระบาททรงวรลักษณ ฯ
(กาพยสารวิลาสินีในชุมนุมตำรากลอน : ๑๕๕)

จะเห็นได้ว่า ตุรงคธาวีและมหาตุรงคธาวีมีการส่งรับสัมผัสอย่างเป็นระบบระเบียบ และมีความซับซ้อนกว่าคำประพันธ์ชนิดอื่น ไม่ว่าจะเป็นโคลง ร่าย กาพย์ หรือแม้กระทั่งกลอนในปัจจุบัน กล่าวคือสัมผัสที่กำหนดลงตัวนั้นมีทั้งสัมผัสในวรรค สัมผัสระหว่างวรรค และสัมผัสระหว่างบาท

ตุรงคธาวีแตกต่างกับมหาตุรงคธาวีเพียงเลื่อนตำแหน่งคำสัมผัสในวรรคที่ ๓ กับวรรคที่ ๔ วรรคที่ ๗ กับวรรคที่ ๘ จากคำที่ ๓ กับคำที่ ๕ ในแต่ละวรรค เป็นคำที่ ๑ กับคำที่ ๓ ในแต่ละวรรค และเพิ่มตำแหน่งคำสัมผัสระหว่างวรรคในวรรคที่ ๑ กับวรรคที่ ๒ และวรรคที่ ๕ กับวรรคที่ ๖ เป็นแนวคิดเรื่องการเลื่อนและเพิ่มตำแหน่งสัมผัส ดังที่ปรากฏในคำประพันธ์ ๑๐ ชนิดที่คล้ายโคลงข้างต้น

ที่น่าสนใจเป็นพิเศษคือเมื่อพิจารณาอย่างถี่ถ้วน จะพบว่าคำประพันธ์ทั้ง ๒ ชนิดนี้ จำนวนคำในหนึ่งวรรคมีประมาณ ๗-๘ คำ คล้ายกับกลอน จังหวะอ่านมี ครุ ลหุ คล้ายกับฉันท์ ลักษณะสัมผัสระหว่างวรรคและระหว่างบาทในมหาตุรงคธาวีคล้ายกับกาพย์ยานีหรือกลอน รวมทั้งลักษณะสัมผัสในวรรค ซึ่งปรกติไม่ใช่ข้อบังคับของคำประพันธ์ แต่เป็นลักษณะพิเศษที่เรียกว่ากลบท

ถ้าหากว่า ตุรงคธาวีและมหาตุรงคธาวี เป็นคำประพันธ์ที่ "ยังไม่พบว่าคำประพันธ์ทั้งสองชนิดนี้ตรงกับคำประพันธ์ประเภทใดในวรรณคดีไทย" หรือแม้แต่จะสืบโยงกับคำประพันธ์ของทางเขมร ซึ่งก็ไม่พบว่ามีคล้ายหรือใกล้เคียงกันดังนี้แล้ว ต้องนับว่าคำประพันธ์ ๒ ชนิดนี้เป็นนวัตกรรมที่น่าภาคภูมิใจในวิวัฒนาการของการประพันธ์ไทยทีเดียว เพราะเป็นส่วนผสมของคำประพันธ์หลายชนิด อันได้แก่ โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน รวมทั้งลักษณะของกลบท ที่ดำรงอยู่ในสังคมไทย

และถ้าหากว่า ข้อสังเกตข้างต้นเป็นไปได้ ตุรงคธาวีและมหาตุรงคธาวีก็อาจเป็นเครื่องพิสูจน์ให้เห็นว่ากลอนเป็นคำประพันธ์ที่ดำรงอยู่ในวัฒนธรรมวรรณศิลป์ไทยมาช้านาน อย่างน้อยก็ในสมัยอยุธยาแล้ว ซึ่งอาจปรากฏในรูปของกลอนเพลง บทเห่กล่อม หรือแม้แต่กลอนนิทาน หรือกลอนเสภา ดังที่สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงสันนิษฐานที่มาของเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ว่า

> "ประเพณีการรับจ้างเล่านิทานให้คนฟัง แม้ในสยามประเทศก็มีมาแต่โบราณ จนนับเป็นการมหรสพอย่าง ๑ ซึ่งมักมีในการงาน เช่นงานโกนจุกในตอนค่ำเมื่อพระสวดมนต์แล้ว ก็หาคนไปเล่านิทานให้แขกฟังเป็นประเพณีเก่าแก่แลยังมีลงมาจนถึงในชั้นกรุงรัตนโกสินทร์นี้ ขับเสภาก็คือเล่านิทานนั้นเอง และประเพณีมีเสภาก็มีในงานอย่างเดียวกับที่เล่านิทานนั้น จึงเห็นว่าเนื่องมาจากนิทาน ขับเสภาผิดกับเล่านิทานแต่เอานิทานมาผูกเป็นกลอนสำเนียงที่เล่าใช้ขับเป็นลำนำ แลขับกันเฉพาะเรื่องขุนช้างขุนแผนเรื่องเดียว.... ข้อที่ขับแต่เรื่องขุนช้างขุนแผน เป็นเรื่องที่ชอบกันแพร่หลายในครั้งกรุงเก่า ยิ่งกว่านิทานเรื่องอื่น ๆ ด้วยเป็นเรื่องสนุกจับใจ แลถือกันว่าเป็นเรื่องจริง....
>
> "ในชั้นแรกที่จะเกิดเสภา เห็นจะแต่งเป็นกลอนแต่บทที่สำคัญในเรื่องขุนช้างขุนแผน เช่นบทสังวาส บทพ้อ บทชมโฉมแลชมดงเป็นต้น เมื่อเล่านิทานไปถึงตรงนั้น จึงว่ากลอนแทรกเป็นทำนองนิทานทรงเครื่อง.... กลอนที่แต่งชั้นนี้อาจจะเป็นกลอนสดคิดขึ้นว่าในเวลานิทานนั้น ครั้นเมื่อคนฟังชอบ ต่อมาอีกชั้น ๑ จึงมีกวีคิดแต่งเป็นกลอนทั้งตัวนิทานเอาไปขับเป็นเสภา จึงเกิดหนังสือเสภามาแต่นั้น..."
>
> (เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน : [๒-๑๕])

ในกาพย์คันถะเองก็มีข้อมูลช่วยสนับสนุนได้ ดังปรากฏว่าในคำประพันธ์ชื่อ ตรังคนที หรือ วชิราวดี และมหาตรังคนที นอกจากจะมีบทนมัสการพระพุทธคุณเป็นตัวอย่างประกอบเหมือนในกาพย์สารวิลาสินีแล้ว ยังมีบทเห่กล่อมที่ไม่มีคาถาบาลีกำกับประกอบด้วย

ตรังคนที

เห่เอ๋ยจะเห่กล่อม จะถนอมประคองไกล
นอนเถิดนะสายใจ วรลักษณ์ละอออองค์
ภักตร์ผ่องฉวีผุด บริสุทธิ์วิลัยทรง
ขวัญเข้ายุพาพงษ์ ไนยเนตรออแม่นา

(กาพยคันถะในชุมนุมตำรากลอน :๑๖๒)

มหาตรังคนที

เห่เอ๋ยณวันนี้ เมื่อตะกี้กูพบผู้หญิง
มันงามนี่จริงจริง แลขะเพื่อนเสมือนสีดา
งามลำวิลัยภักตร์ กูนึกรักกูจึ่งเล่นตา
กูเป่าด้วยมนตรา ตำหรับครูคืออิธเจ

(กาพยคันถะในชุมนุมตำรากลอน : ๑๖๓)

เมื่อเราเชื่อว่าตำรามีหน้าที่ในการประมวลแบบแผนและบันทึกความรู้ของประชาคม ก็คิดความได้ว่าบทเห่กล่อมสองบทนี้ ผู้แต่งกาพยคันถะได้รวบรวมบทเพลงที่ดำรงอยู่ในวัฒนธรรมมุขปาฐะมาบันทึกไว้ และกาพยสารวิลาสินีก็คงจะทำหน้าที่ดังกล่าวเช่นกัน โดยรวบรวมแบบแผนคำประพันธ์ที่ปรากฏอยู่ในสังคมขณะนั้น มาประยุกต์สร้างสรรค์เป็นคำประพันธ์ชนิดใหม่ กล่าวในทางกลับกัน ตุรงคธาวีและมหาตุรงคธาวี รวมทั้งตรังคนทีและมหาตรังคนทีเป็นหลักฐานที่ยืนยันว่ากลอนดำรงอยู่ในประวัติการประพันธ์ไทยมาช้านานแล้ว

๓. บทนมัสการพระพุทธคุณ

ประเด็นที่น่าสนใจอีกประเด็นหนึ่ง คือบทประพันธ์ที่ใช้ประกอบแบบแผนคำประพันธ์แต่ละชนิดในตำราสองเล่มนี้ เห็นได้ชัดว่าผู้แต่งตำราประพันธ์ขึ้นเองเป็นแน่ น่าสังเกตว่าบทประพันธ์ทั้งหมดมีเนื้อหาอย่างเดียวกัน คือเป็นบทนมัสการพระพุทธคุณ บทประพันธ์แต่ละบทจึงแตกต่างกันในแง่ฉันทลักษณ์และในแง่โวหาร

ตัวอย่างบทประพันธ์ที่น่าสนใจ มีดังนี้

วิชชุมาลี

ข้าแต่พระพุทธเกล้า มุนินทร์
ลายลักษณพระบาท วิจิตร
ชนนิกรไหว้อาจิณ คืนค่ำ
ตั้งกระหม่อมข้านิตย์ เท่ามรณ์

(กาพย์สารวิลาสินีในชุมนุมตำรากลอน : ๑๔๑)

จิตรลดา

พระจันทรเพ็งแผ้ว สรัทกาล
ชช่วงโชติพรายงาม รุ่งฟ้า
ให้คนชื่นบานนิตย์ ทุกหมู่
รัศมีเรืองกล้าแหล่ง เวหา

(กาพย์สารวิลาสินีในชุมนุมตำรากลอน : ๑๔๓)

สินธุมาลี

ข้าแต่พระพุทธเจ้า ใจปราชญ์
รัศมีองค์โอภาส รุ่งฟ้า
พระสุรเสียงเพราะฉลาด โลมโลก
สัตบุรุษทั่วหล้า ชมนิตย์

(กาพย์สารวิลาสินีในชุมนุมตำรากลอน : ๑๔๕)

นันททายี

พระสุริยทรงเดช เสด็จฉาย
หาวหนพรายพรายเรือง รุ่งเร้า
ปทุมกรผายกลีบ รสคลี่
เฉกพระพุทธเจ้า เตือนโลก

(กาพย์สารวิลาสินีในชุมนุมตำรากลอน : ๑๔๖)

วชิรปันตี

ข้าแต่พระมีภาคย์ พีระมากแผ้วบาป
ที่พึ่งทราบสัตบุรุษ เปนสัมพุทธวรญาณ
เสวยนฤพานอันติยะ ชาญพรรษะทั้งห้า
สั่งสอนหล้านิรันดร์ จงรักษ์สรรพสัตว์
ด้วยมหาการุญ ฯ

(กาพย์สารวิลาสินีในชุมนุมตำรากลอน : ๑๔๘)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

มหาวชิรปันตี

แดนเกล้าเจ้าไตรภพ พระคุณตระหลบชัชวาล
ได้นฤพานประเสริฐ ภาคยอันเลิศทรงเพียร
มีพระเกียรติอนันต์ ตรัสแก่สธรรม์สระหละ
ข้าไหว้พระจอมญาณ ผู้ให้นฤพานยิ่งไตรภพ

(กาพยสารวิลาสินีในชุมนุมตำรากลอน : ๑๕๐)

น่าสังเกตว่าการแต่งบทนมัสการพระพุทธคุณโดยใช้โวหารอย่างหลากหลายเช่นนี้ มีส่วนคล้ายคลึงกับบทนมัสการพระพุทธคุณที่ประพันธ์ขึ้น เพื่อใช้ประกอบอลังการแต่ละชนิดในพระคัมภีร์สุโพธาลังการ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

พาลินทุวิพภมจเฉทิ - นขราวฬิกนติหิ
สา มุนินทปทมโพช - กนติ โว วลิตาวตำ.

ขอพระรัศมีแห่งพระบาทบงกชของพระจอมมุนีนั้น ซึ่งฉวัดเฉวียนด้วยพระรัศมีแห่งท่องแถวของพระนขา อันกำจัดเสียได้ซึ่งความแพรวพราวของดวงจันทร์ข้างขึ้นอ่อน ๆ โปรดคุ้มเกรงท่านทั้งหลายเทอญ.

(สุโพธาลังการ : ๑๑๘)

ชลนติ จนทรำสีหิ สมำ สตฤ นขำสโว
วิชมภติ ว จนเทน สมำ ตมมุขจนทิมา.

พระรัศมีแห่งพระนขาของพระศาสดา ย่อมรุ่งเรืองเสมอด้วยรัศมีแห่งดวงจันทร์ ดวงจันทร์คือพระพักตร์ของพระศาสดานั้นเฉิดฉายด้วยดวงจันทร์ทีเดียว

(สุโพธาลังการ : ๒๖๐)

สมำ ทิสาสุชชลาสุ ชิน ปาทนขำสุนา
ปสสนตา ตาภินนทนติ จนทาตปมนา ชนา.

ข้าแต่พระชินเจ้า ในเมื่อทิศทั้งหลายรุ่งเรืองด้วยพระรัศมีแห่งพระนขาพระบาททั่วไปหมด ฝูงคนเห็นทิศที่รุ่งเรืองด้วยพระรัศมีแห่งพระนขาพระบาทนั้น ต่างเข้าใจว่าแสงดวงจันทร์ พากันชื่นชมนัก

(สุโพธาลังการ : ๒๖๕)

มุนินท ปาททวนเทว เต จารุราชีว สุนทเร
มญเญ ปาปาภสมมทท- ชาติโสเณน โสณิมา.

ข้าแต่พระจอมมุนี ภาวะที่มีพรรณอันแดงในพระบาทยุคลของพระองค์งดงามประหนึ่งลวดลายพึงใจ ดังข้าพระองค์สำคัญว่า เกิดขึ้นด้วยพระโลหิตชนิดที่ขยี้เสียซึ่งบาปธรรม

(สุโพธาลังการ : ๒๑๘)

วิภาเสนติ ทิสา สพพา มุนิโน เทหกนติโย
วิภา เสนติ จ สพพาปี จนทาทีนำ หตา วิย.

พระรัศมีแห่งพระกายของพระมุนี ยังทิศทั้งปวงให้สว่างไสว และรัศมีแม้ทั้งปวงของดวงจันทร์ เป็นต้น ก็ซบเซาไปเหมือนถูกกำจัดเสีย

(สุโพธาลังการ : ๑๘๔)

โกกิลาลาปสำวาที มุทินทามปวิพภโม
หทยงคมตำ ยาติ สตำ เทติ จ นิพพุตึ.

ความเพราะพริ้งแห่งพระดำรัสของพระจอมมุนี มีปกติเปรียบด้วยเสียงขันแห่งนกโกกิลา ย่อมถึงความจับใจและอำนวยความดับสนิท แก่สัตบุรุษทั้งหลาย

(สุโพธาลังการ : ๑๑๑)

น ขรำ นหิ วา ถทธำ มุนินท วจนำ ตว
ตถาปี คาฬหำ ขนติ นิมมูลำ ชนตามทำ.

ข้าแต่พระจอมมุนี พระดำรัสของพระองค์แข็งก็หามิได้ กระด้างหรือเล่าก็หามิได้ แม้เช่นนั้นก็ขุดได้อย่างหนักหน่วงซึ่งความเมาของกลุ่มชนจนหมดรากเง่า

(สุโพธาลังการ : ๒๒๗)

สพพมโพชปภาสาโร ราสีภูโต ว กตถจิ
ตวานนำ วิภาตีติ โหตยภูโตปมา อยำ.

พระพักตร์ของพระองค์ท่าน ย่อมรุ่งเรืองประดุจดังสาระแห่งรัศมีของดอกบัวทั้งปวงที่รวมกันไว้ ณ ที่ไร ๆ

(สุโพธาลังการ : ๑๖๐)

ยทิ กิญจิ ภเวมโพชฺ โลจนพภมุวิพภมฺ
ธาเรตุ มุขโสภนตำ ตเวเตสาพภุโตปมา.
ผิว่าจะพึงมีดอกบัวชนิดไร ที่เพริดแพร้วด้วยดวงตาและคิ้วไซร้ ดอกบัว
นั้นจงธารความงดงามแห่งพระพักตร์ของพระองค์ได้
(สุโพธาลังการ : ๑๕๔)

แม้บทประพันธ์ในกาพยสารวิลาสินีมีลักษณะโวหารไม่ตรงกับคาถาในพระคัมภีร์สุโพธาลังการเสียทีเดียว แต่จะเห็นได้ว่าสื่อที่ใช้สร้างความเปรียบใกล้เคียงกันอยู่ไม่น้อย ในพระคัมภีร์สุโพธาลังการกล่าวถึง พระบาทยุคลอันงามประหนึ่งลวดลายน่าพึงใจ ซึ่งมีคุณสมบัติที่ "ขยี้เสียซึ่งบาปธรรม" บทวิชชุมาลีก็กล่าวถึง "ลายลักษณพระบาทวิจิตร" อัน "ชนนิกรไหว้อาจิณ คืนค่ำ" ในพระคัมภีร์สุโพธาลังการ มักพรรณนาถึงพระรัศมีแห่งพระสรีรกายขององค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า อันเปรียบด้วยแสงแห่งดวงจันทร์อันพรายแพร้ว พรรณนาถึงพระสุรเสียงอันไพเราะดุจเสียงนกโกกิลา ที่ขจัดเสียซึ่งโมหจริตของสรรพสัตว์ บทจิตรลดาและสินธุมาลีก็เช่นกัน พรรณนาถึงรัศมีอันโชติช่วงแห่งพระจันทร์วันเพ็ญและพระสุรเสียงอัน "เพราะฉลาด" ที่ "โลมโลก" ให้ "สัตบุรุษทั่วหล้า ชมนิตย์"

ที่น่าสนใจ โวหารในพระคัมภีร์สุโพธาลังการมักยก "ดอกบัว" เป็นบทอุปมา พรรณนาภาพความงดงามแห่งพระพักตร์ของพระผู้มีพระภาคเจ้า ในบทนันททายี ภาพแย้มบานแห่งดอกบัวมิใช่เป็นภาพงามชวนพิศ หากเป็นการ "คลี่บาน" แห่งรสพระธรรมอันเตือนใจโลกดอกบัว ในที่นี้จึงพัฒนาขึ้นเป็นสัญลักษณ์แห่งการรู้แจ้ง ซึ่งมีความเป็นมาจากการใช้เป็นบทเปรียบเทียบมาสู่สื่อแทนความคิดเชิงนามธรรมอันลุ่มลึก

การแสดงโวหารสรรเสริญพระพุทธคุณอันหลากหลายในกาพยสารวิลาสินี และกาพยคันถะสะท้อนให้เห็นว่าพระคัมภีร์สุโพธาลังการน่าจะมีอิทธิพลหรือความสัมพันธ์กับตำราประพันธ์ของไทยอยู่ไม่น้อย คัมภีร์เล่มนี้น่าจะเป็นแบบอย่างให้กวีไทยได้ลองแต่งบทนมัสการพระพุทธคุณ โดยใช้โวหารที่แตกต่างกัน โดยนัยนี้ กาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะไม่ได้เป็นเพียงตำราที่มุ่งรวบรวมแบบแผนฉันทลักษณ์เท่านั้น แต่มีฐานะเป็นตำราประพันธศาสตร์อันสมบูรณ์พร้อม ทั้งในแง่ที่ใช้สอนแต่งคำประพันธ์ให้ถูกต้อง และสอนแต่งโวหารให้คมคายอีกด้วย

๒) จินดามณี ฉบับพระโหราธิบดี

จินดามณี ที่กรมศิลปากรจัดการชำระต้นฉบับออกเผยแพร่ในปัจจุบันมีทั้งสิ้น ๓ เล่ม ได้แก่ จินดามณี เล่ม ๑ ซึ่งเชื่อกันว่าพระโหราธิบดี ครั้งรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราชแต่งไว้ จินดามณี ฉบับพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ไม่ปรากฏนามผู้แต่ง และจินดามณี เล่มที่ ๓ ซึ่งพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงวงศาธิราชสนิท ทรงนิพนธ์ขึ้นตามพระราชปรารภในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว

จินดามณี เล่ม ๑ หรือฉบับพระโหราธิบดี นอกจากจะเป็นตำราหรือแบบเรียนภาษาไทยเล่มแรกแล้ว ยังมีความสำคัญในฐานะของตำราประพันธศาสตร์ไทยรุ่นแรกที่มีลักษณะเป็นไทยแท้ๆ คือใช้ภาษาไทยเป็นหลักในการอธิบายเนื้อหา (ตรีศิลป์ บุญขจร ๒๕๓๐ : ๗) และเนื่องจากจินดามณีเล่ม ๑ ถือเป็นเนื้อหาหลักเล่มแรกที่จินดามณีอีกสองฉบับดำเนินตาม ดังนั้น จึงได้ใช้ จินดามณี ฉบับพระโหราธิบดีเป็นหลักในการศึกษาลักษณะร่วมของตำราประพันธศาสตร์ไทย ส่วนจินดามณีอีกสองเล่มจะนำมากล่าวเสริมในบางประเด็น

จินดามณี ฉบับพระโหราธิบดี มีเนื้อหาจัดแบ่งได้เป็น ๓ หัวข้อ ดังนี้

๑.อักษรศัพท์

๒.อักขรวิธี

๓.ความรู้เรื่องการประพันธ์

๑.อักษรศัพท์

อักษรศัพท์ปรากฏเป็นลำดับแรกสุดในหนังสือจินดามณีฉบับนี้ เป็นส่วนที่รวบรวมคำศัพท์ที่ส่วนใหญ่เป็นคำยืมภาษาบาลี สันสกฤต และเขมร บางส่วนวางศัพท์ไว้ โดยมิได้แปล เช่น

-จาริย จรรย

-อาริย อารรย

-ถนล หมมอนขนน หนูนให้สูง จรันจราย จรอดจร ตราไตร ตรวจตรา ที่นางเดิร

-ต้งงตยาคมนัฏย

บางส่วนแปลศัพท์ให้ด้วย

-โสตะ ว่า หู, กรรม ว่า กทำ, อนุช ว่า น้อง, เชษฐา ว่า พี่, บุตร ว่า ลูก, ยล ว่า เห็น, รัชทุลี ว่า ลออง, บุรี ว่า เมือง, บูรรพ ว่า ตระวันออก, เพงบูรรพ์ ว่าเต็ม, รณาภมุข ว่า น่าศึก , ชนมา ว่าอายุ อายุศม, มหันตราชา ว่า พญาเมืองใหญ่, จุลราชา สามนตราชา ว่า พระญาเมืองน้อย,

พะไทยโกรม ว่า แผ่นดิน, สุพรรณบัตร ว่า ใบทอง, สันญาวิปลาส ว่าคิดผิด, อถัลป ว่าใจร้าย จันทาลทฤษฐิ ทำบาป, มหูรรดี ว่า ฤกษ์,

การรวบรวมคำศัพท์นี้มิได้จัดแบ่งเป็นหมวดหมู่ชัดเจน แต่เมื่อพิจารณาลักษณะของกลุ่มศัพท์แล้ว พอจะจัดกลุ่มได้เป็น ๖ กลุ่มคือ

๑) แสดงวิธีการสร้างศัพท์

๒) แสดงชุดคำที่มีความหมายใกล้เคียงกัน

๓) แสดงชุดคำที่มีความหมายสัมพันธ์กัน

๔) แสดงชุดคำพ้อง

๕)) แสดงชุดคำที่ประกอบด้วยสระหรือพยัญชนะท้ายเป็นเสียงหรือรูปเดียวกัน / ใกล้กัน

๑) <u>แสดงวิธีการสร้างศัพท์</u>

คำศัพท์กลุ่มนี้ได้แสดงให้เห็นการสร้างศัพท์หรือการประกอบศัพท์ด้วยวิธีต่างๆ เพื่อเกิดคำศัพท์ขึ้นใช้อย่างหลากหลาย ได้แก่ การสมาสคำ การแผลงคำ การซ้อนคำ

ตัวอย่างการสมาสคำ

-ทิพสาลี โภชนสาลี สุธาโภชน

-ไตรวัต ไตรโลกย

-มเหาฬาร โอฬาร

ตัวอย่างการแผลงคำ

แผลงสระ

-สุพรรณภาชน โภชนสาลี

-อโยทธยา อยุทธยา

-เภรี ไภรี ว่ากลอง

-นฤพาน นิรพาน นิพพาน

-เดอน เดิร คำเนิร คำเนอร

-จำนรรจา เจรจา จรรจา

-มานุษย มนุษยทังหลาย

แผลงพยัญชนะ

-ราชเทพี ราชเทวี

-เกษม เขษม

-เพรี เวรี ไพรี ว่าศัตรู

แผลงวิภัตติปัจจัย และ ศ เข้าลิลิต

-บุรุษ บุรุษา บุรุษโษ บุริสสะ บุริสัสสะ

-หิรา หิโร หิเรศ

-นักขัตดารา ดาเรศ

ตัวอย่างการซ้อนคำ

-ลับกำบัง

การสร้างศัพท์ด้วยวิธีต่างๆ เหล่านี้ชี้ให้เห็นลักษณะของการนำคำบาลีสันสกฤตมาใช้ในภาษาไทย โดยเฉพาะในวรรณคดี ซึ่งปรากฏตลอดมาในประวัติการแต่งวรรณคดีไทย และทำให้วรรณคดีไทยนั้นรุ่มรวยด้วยคลังศัพท์อันมหาศาล

๒) <u>แสดงชุดคำที่มีความหมายใกล้เคียงกัน</u>

คำศัพท์กลุ่มนี้แสดงให้เห็นว่าในภาษาไทยมีศัพท์ที่มีความหมายใกล้เคียงกันเป็นจำนวนมาก แม้ในบัญชีอักษรศัพท์นี้ไม่ได้อธิบายการใช้ศัพท์เหล่านี้ แต่การนำศัพท์เหล่านี้มาเรียบเรียงไว้ในที่ใกล้กัน น่าเชื่อว่าจะทำให้ผู้ศึกษาใส่ใจเพ่งพินิจการใช้คำเหล่านี้อย่างละเอียดลออขึ้นในแง่ของความหมายและบริบทของการใช้ที่อาจจะแตกต่างกันไป

ตัวอย่างชุดคำที่มีความใกล้เคียงกัน

-อังกุร ว่า หน่อ ตระกูล ประยูร ว่าเผ่าพันธุ ว่าญาติกา วงษพงษโคตร

-มาร อสูร

-ประชาชน อนาราษฎรทังหลาย ริบราทบาท

-อาไลย ว่าคิด อารมภ์ เสวอยรมย์ อรมณ ว่าเปนนิตย

-สบสากล แดนจักร อนาเขต ขันทเสมา

-หงั่วนไหงว หงวาดไหงว

๓) <u>แสดงชุดคำที่มีความหมายสัมพันธ์กัน</u>

คำศัพท์กลุ่มนี้เห็นได้ชัดว่า เป็นการเพิ่มพูนความรู้ในเรื่องวงศัพท์แก่ผู้ศึกษา คำศัพท์ส่วนใหญ่เป็นวงศัพท์ทางด้านศาสนา ความเชื่อ ทั้งพุทธและพราหมณ์ ดังนี้

ตัวอย่างวงศัพท์ศาสนาพุทธ

-บุรุษ บุรุษา บรุษโษ บุริสสะ บุริสัสสะ มานุษ มนุษย อุดดม สมณพราหมณาจารย์ อารรย อรหันต

-โสพศ พรหมโลกย บทโมกษ มรรคผล เสพยสมาคม

-อุสาหะ โทรหโมห ครุกรรมหนัก ละหุ เบา ทุจริต บาป สุจริต บุญ

-มหรรณพ ภพสงสาร พุทธองค พระอัษฎาริยสงฆ สงฆบรินายก อาตมา

-จักขุ โสต ฆานะ ชิวหา กายะ ชื่อเบญจอินทรีย คันธรส โผฏฐัพะ รสเบญจกามคุณ พระสาสนา พระสาสดาจาริย จรรย อาริย อารย กาษะปะ

-โคตร กรกูล พระสัพพัญญู สวยมภูญาณ

ตัวอย่างวงศัพท์ศาสนาพราหมณ์

-พระอาทิตย์ จันทร อังคาร พุธ พฤหัศบดี ศุกร เสาร พรเกตุ พระกาล มฤตยู

-พระอรรชุน พระพรุณ วรุณคาทณ พลาหก พระพายุ พระแพศยันดร บพิตร

-พระอินทร พระพรหม ยมะบาล

-เวทางคสาตร ไตรเวท พรหมภักตร์ ภักดีปฏิบัดดิ์ บริบาล จักรพรรดิราช

-วิป ตบัศวี ดาบศ ศิวาจารย์

-กฤดิยา อาคม

-ฤาษีสิทธิ วิทยาธร ศิวสาตร ไวทางค ทวิชา แพทยา โหรา พญารี เพรี มเหศ กาลาล โยคี โภคี ทิษาปาโมกษาจาร

-ธรงไตรเพทางคสาตร คือยัชชุเพท อิรุเพท สามะเพท สบศิลปสาตร พราหมาน กรษัตร แพสย สูตร

อีกส่วนหนึ่งจัดเป็นกลุ่มราชาศัพท์ หรือวงศัพท์ที่มีความหมายเกี่ยวเนื่องกับพระเจ้าแผ่นดิน ได้แก่

-สมเด็จพระมหากะษัตร เสด็จไป ดลลุะถึง พระราชมณเฑียร สถิตยเสถียร ในสุรางค ปราสาท พระบาทสมเด็จบรมบพิตร บรมนารถ พระเจ้าอยู่หัว เสด็จพระราชดำเนิร ด้วยช้าง พระธินั่ง เสด็จด้วยม้าพระที่นั่ง เสด็จด้วยเรือที่นั่ง

-มาดุฉา น้องแม่ ปิดุฉา น้องพ่อ ปิตุลา ว่าลุง เชษฐาว่าพี่ กนิษฐา อนุช ว่าน้อง นัดดา ว่า หลาน เอารส บุตร บุตรี ว่าลูก

-อมาตยาธิบดี พิริยโยธา นรานร แสนยากร พฤนทร พยู่ห สบสมู่ห สงงกัด พรรค (ทังมวน ทังมูล)

-มณฑิรปราสาท โขลนทวาร ทับท้าว นางจรัน ตรีมุกขย มาศ ราชรัถยา ถนล

-คชทับพยุห ว่าช้างที่นั่ง อัษฎธิคช ว่าช้างอยืนทังแปดทิศ

-พาทยพินท แตรสังข ศัพทสำเนียง

๔) <u>แสดงชุดคำพ้อง</u>

ชุดคำพ้องในที่นี้มีทั้งที่เป็นคำพ้องเสียงและคำพ้องรูปพ้องเสียง คำศัพท์ชุดนี้ส่วนใหญ่เป็นคำยืมภาษาบาลีสันสกฤต ซึ่งในภาษาเดิมอาจออกเสียงแตกต่างกัน แต่ถูกปรับให้เข้ากับระบบเสียงภาษาไทย เช่นตัดพยางค์ เปลี่ยนเสียงพยัญชนะท้าย เปลี่ยนเสียงสระ ฯลฯ ทำให้เกิดเป็นคำพ้องจำนวนมากในภาษาไทย

คำศัพท์บางชุด เช่น คำพ้องไม้ม้วน ไม้มลาย ยังเป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่าเกิดการเปลี่ยนแปลงเสียงขึ้นในระบบเสียงภาษาไทย กล่าวคือ เสียงไม้ม้วน ไม้มลาย ที่ครั้งหนึ่งอาจจะออกเสียงแตกต่างกัน บัดนี้ได้รวมเป็นเสียงเดียวกันแล้ว (ดวงมน จิตร์จำนงค์ ๒๕๔๑ : ๒๑๘) นอกจากนี้อาจเป็นไปได้ว่าเกิดความสับสนในรูปเขียนระหว่างไม้ม้วนกับไม้มลาย จึงจำเป็นต้องแยกและกำหนดคำที่ใช้ไม้ม้วน ไม้มลายให้ชัดเจน ผู้แต่งจึงได้กำหนดบริบทของคำไว้ด้วย เช่น ร้องไห้ ให้ทรัพย์เงินทอง เป็นต้น เป็นการสอนอักขรวิธีควบคู่ไปกับความหมายของคำ ซึ่งได้ประโยชน์โดยตรงต่อการประพันธ์

ชุดคำพ้องเสียง

-พระบาท บาตรพระสงฆ บาศเชือกคล้อง เงินบาท บาดอาวุธ อุบาทวะ วิบัดดิ นิยายนิบาต สินระบาท

-พระโพธิสตว มหากรษัตราธิราช กรษัตรียชาติ ชาติสรรพสัตว สัตตปกร สัตตสัจจา จรรยา ศรัทธาทำบุญ จตุบรรสัยย

-พรรค ว่าหมู่ พรรณต่างๆ เผ่าพันธุพงษวงษา พรรฆ ว่าจำเรอญ พรรษ ว่าฝน พรรษ ว่าปี ว่าอายุศม พรรผักกาด หัวพันเกี้ยวพัน

-กัลปประไลย กรรณ ว่าหู กรรฐ ว่าคอ กัลยา ว่านาง กระสัตวกันศัตรู แลคนใจฉกรรจ กันโจร กรรโจร กันจังไร กันไรผม

-สรรพ สรัพ สัพ ทังปวง สับฟัน

-ใจเกียจ ใจกาจ เกียจคร้าน เกียรดิ เกียดิยศ ศักดิ

-อุคอาจ อาศน อาศนา, เปนคนอาทมาตกล้าหาญ อาตมาภาพแห่งกาย

-กลียุคค ทำชอบเปนยุกดิ เปนยุติธรรม พระบาทยุคล

-สบุต บุษยาภิเศก

-อุบล โดยยุบลอันกล่าว ทุกตำบล บนสูง ให้บนถ้อยคำ

-ทหาร ทหาน อาหาร ปรหาร บริหาร บรรหาร ปัณหาร บรรหาญ

-โลภลาภ ให้พิลาป

-นิตย นิจจ นิดติ ว่าถ้อยคำโบราณ อนิจ ว่ามิเที่ยง

-ราชรถ หอมรส โชารสอาหาร มโนรถจำนง พระรท รจนา รดน้ำ

-เพงบูรรพ์ ว่าเต็ม สมบูร บริบูรณ์ ไพบูล บูลย ว่างาม

-รังแต่งรังสรรค (คำซ้อน) เมืองสวรรค ไอศวรรสวัคราช สมบัติแห่งพระมหากระษัตร

-กฤษณา พระกฤษณราช ชำระกฤตย หอกดาบกฤช กฤษ

-รสเอมโอช พระโอฐ พระโอษฐ พระโอสถยา

-สรรเพชดาญาณ สรรพัชดาญาณ กำแพงเพชระ เพทย แพทยหมอ กเพ็จ กโถง เพชรบุรี

-ชลมารรค ว่าทางน้ำ สถลมารรค ว่าทางบก มาศ ว่าทอง มารรค ว่าหนทาง มาตราหนึ่ง มาทรสิ่งคดีกิจใดๆ

-ยาจน ว่าขอ ยาตรา ว่าไป ทรัพยทายาทย ว่าพายใน มฤฐูปายาส

-เขาไกรลาศบรรพต มาลาช

-ฆ่าชีพิตรให้ตาย ข้ามิให้ตาย

-รบศึก ข้าศึก ข้าพณหัวเจ้า บวดแลพึงศึก ทำให้ศึก เสียคม

-มาร (อสูร) หนุมาณ สามัญ

-ไสล ว่าภูเขา อัทยาไศรย ไสยาสน (เสนาศน อาศน)

-ร้องไห้ ให้ทรัพยเงินทอง ไส้เทียร อนึ่งใส่ ไฟไหม้เมือง ใหม่ใหญ่ มีไช มิใช่ของไกล อยู่ไกล้เมืองใดๆ ก็ดี ได้ตรัส แล้วสรรพเพชดาญาณ

-แจจรร เสียงคนอนรรค์ อนรรต์ อนนต อนันต

-พุทธสาษณ ไศรยศาตร สาตราวุทธ (เครื่องยุทธ)

-ธรงครรภ์ ของคัล แสบคัน

-เปนภัพย อาภัพย พับผ้า

-พระบันทูลตรัส หัวไพฑูรย แบกทูล ทูรพล ใจปรทุษฐ

-โกรธา โกรธ โกฏิ โกส โกษฐ โปรดสัตว เปนประโยชน

-พิศษงู พิศณุโลก พิศวกรรม พิศเพียล ทูลพิทกิจถ้อยความ อาศรพิศม์ ถวายอาเศียร พาท น้ำพระพัท ว่าให้กลัว ภัศม ว่าให้แหลกเปนจุรณ

-อาวาศ ภารัทวาช

-สกนธา ว่าขันธ สกล ว่าทังปวง

-ประภาษ ว่าไป อาพาธ ว่าไข้ พิพาท วิวาท ว่าผิดกัน

-บำเหน็จ์บำนาญ ทนาล นานมา กุนาลชาฎก

-อังคาสพระสงฆ เพชะฆาฎ อาฆาฎ ผูกคาด พิฆาฎ

-ราชยาน ฌานสะมาบัด ยวดญาณ สัพพัญตันญาณ (ตถาคต) ทศพลญาณ

-แก่นสาร ใจสานต น่งงโรงศาล สานแผง เข้าสาน พิสาล (กว้างขวาง) พิมพิสารราช ตรลาตพสาล

-กบาน ทำการมงคล การิย ว่ากทำยังไม่แล้ว เทศการ นรกานต ว่าที่สุด นรก

-ยมะบาล พญาบาลรักษา ดอกบัวบาน บาญชีย กบาน

-วงกต กรกฎ

-พระขันท พระขรรค์

ชุดคำพ้องรูปพ้องเสียง

-พรรษ ว่าฝน พรรษ ว่าปี ว่าอายุศม

-นิมิตรฝัน ทศมิตร เปนมิตรไมตรี

-จรเข้ในน้ำ จเข้ดนตรี ตเข้ลากไม้

นอกจากนี้ยังมีชุดคำพ้องความหมายหรือคำไวพจน์ ซึ่งในตำราได้แสดงตัวอย่างคำศัพท์ไว้เป็นจำนวนมากที่สุด และมักจะเป็นวงศัพท์ที่ปรากฏใช้ในวรรณคดีไทย เช่นคำที่มีความหมายว่า พระพุทธเจ้า เทวดา พระเจ้าแผ่นดิน นาง งู ช้าง ม้า นก คำบางชุดได้แสดงให้เห็นวิธีการแปลงเสียงของคำบาลีสันสกฤตในลักษณะของการลงวิภัตติปัจจัยอีกด้วย เช่น ราชา ราชี ราไชย ราโช ราชัส ราเชนทร เป็นต้น

-สัพพัญตันญาณ ตถาคต ทศพลญาณ อชิตบพิตรจอมอารย ไตรโลกาจารย ตรีภพมกุฎ โลกย เมาลี ตรีภูวนารรถ ศรีสุคต ชิเนนทร ชินนราช ชินศรี มุนีราชะ ธรรมราช สัมพุทโธ โลก นาโถ ไตรภพนาถ สัดถาเทวา ว่านามพระ

-เทวา เทพาธิบดี เทวินทร เทเวศ อัมรินทร อมรา อมเรศ วัชชรินทรา ตรีเนตร สหัษ ไนย พันตา เพชรปานี มัคพาห โกษี สุชัมบดี เจ้าสุราไลย อินทราธิราช

-ภูบาล ภูเบศ ภูเบนทร ภูวมนท ภูวนา ภูวไนย ภูวนารรถ ภูวเนตร ภูวนัดไตรย ภูมีศวร ภูมินทร ภูบดี ภูบดินทร ภูธร ภูตลา

-ธรารักษ ธเรศตรี

-นรินทร นเรนทร นเรศ นริศ นราธิบดี นฤบดี นฤบดินทร นฤบาล นฤเบนทร นฤเบศ นฤปนารถ

-จอมจักรี จอมราช จอมยศราชา จอมภพนารถ จอมโลกย จอมโลกย จอมนารรถ จอมกรษัตร

-ปิ่นเกล้า ธาตรี จุฑามณี จุมพล ธรนิศวร

-ราชา ราชี ราไชย ราโช ราชัส ราเชนทร

-ท่านไทธรณี ท้าวธรนิศ ไทธเรศตรี ไทธรณี ธรารักษ

-กรษัตราธิราช สุรชาติ ขัติยวงษ ระพิพงษ์ สุริโยศดม มไหสุรศักดิ มหันตมหิตราชา ว่าพญา

-มาดา มาดร บิดา บิดร บิดุเรศ บิดุราช ขนิฐา นัดดา หลาน ทารา ภริยา ภรรยา บาทบริจาริกา

-อิตถี ยัตรี นารี บุตรี เยาวมาลย ยุไพ ยุพาล นงคราญ นงโพท นงพาล พธู พเท พนิดา วนิดา สุดา ธิดา อ่อนไท เทวี เทพี ชายา ชาเยศ ชาเยนทร ยอดสร้อยสงสาร การดา กัลยา เพาพาล เพาโพธ ว่านาง

-เสาวภาคย โสภิล โสภาคย โสภน โสภนา พงา เยาวโยพ ว่าหนุ่มงาม

-เฉลียวฉลาศ เกวี กรวี เมธา สุเมธา สุเมธ

-มูนี ภูริปรีชา บัณฑิตย นักปราช

-ครุทธราช ครุทธา ครุทธี สุบรรณ สุบรรณี สุบรรนา เวนไตร เวตนะ กินร กินรี หัดถีลึงค

-อินทรีย ปักษา ปักษี สกุณา สกุณี ว่านก

-นาค ภุชงคนาค นาเคนทร นาคัส นาเคศ นาคี นาคินทร นาเค นาโค นาค ราชอุรุค ว่างู

-คเชนทร คชินทร นาคินทร นาเคษ นาเคนทร กริน คช คชา สาร หัดถี หัษดี ช้าง

-อัศว ไหย อาชาไนย สินธพ ภาชี ว่าม้า

-ราชธานี ทาตรี นครศรีธรรมราช กาญนบุรี ธนบุรี นนทบุรี สิงฆบุรี เพชรบุรี ราชบุรี

-ธรนี วะสุธา พสุนธรา มหิ ภูวดล ภูตะลา ว่าพื้นแผ่นดิน

-จิตร เจตร มะโน มะนะ หทยัง หฤทย ว่าหัวใจ

-ริปุ ริปู อริ บรปักษ ว่าศัตรู

-เพรี เวรี ไพรี ว่าศัตรู

-มิตรโทรห ทรหู กบถ ขบถ

-กราบถวายบังคม ประนต ปรนม อภิวาท สดุสดี โอนตประนาม อ่อนน้อมกายด้วยเกษ

-เกษี เกษา ศิศะ เศียร ศีโร ศิโรดม เกล้า หัวย่อมได้

-ไขย ว่าสิ้น ชีวิตรตักไษย วายชนม กาลกิริยา มรณ ว่าตาย

-บัญหาญ ว่าแนะว่าบอก พจนารรถ ทำนูล บันทูล ว่ากล่าวถ้อยคำ

-โอภาษ รัศมี รงงศรี

-โชติ ชัชวาลย

-จาบัลย ศัลย อันดกว่า ทุกขโศก

-อาเกียรณ เดียรดาษทั่วไป

-ดอกกรมุท โกมุท อุบล

-สิหนาท สิหราช สิหสิงฆ

-เสวตรฉัตร ธุช ธวัช ว่าธง

๕) <u>แสดงชุดคำที่ประกอบด้วยสระหรือพยัญชนะท้ายเป็นเสียงหรือรูปเดียวกัน</u>

คำกลุ่มนี้แสดงตัวอย่างคำที่ประกอบด้วยสระหรือพยัญชนะท้ายเป็นเสียงหรือรูปเดียวกัน แต่ความหมายต่างกัน เช่น ตัวอย่างคำที่สะกดด้วยพยัญชนะท้ายเสียง /น/ หรือแม่กน

เนื่องจากคำกลุ่มนี้บางชุดเป็นคำที่มีเสียงสระและพยัญชนะเดียวกัน จึงน่าคิดว่าบัญชีคำชุดนี้น่าจะทำให้ผู้ศึกษาเรียนรู้คำศัพท์อย่างกว้างขวาง และแตกฉานในเรื่องคำรับส่ง "สัมผัส" มากขึ้น ซึ่งแน่นอนเป็นประโยชน์โดยตรงต่อการประพันธ์ร้อยกรองของไทย

<u>คำที่มีเสียงสระเดียวกัน</u>

-สงครอะห ฉะพอะ จำพอะ

<u>คำที่มีรูปพยัญชนะท้ายเดียวกัน</u>

-กฤษ เรอกษ โทษ ฤษี รากษษ ยักษ มหาบุรุษ พุทธพงษ

<u>คำที่มีเสียงพยัญชนะท้ายเดียวกัน</u>

เสียง /ต/ -แม่กด

-โภชนสาลี โจทจำเลอย พาทยพินท

-บรรยงกรัตนสิงหาศ พินาศ

-จักรพรรดิราช พระมหาธาตุ์ ทาษ ทาศีทาสา พระทันตธาตุ์

เสียง /น/ -แม่กน

-ยนตร์ มนตร์ คล

-เกียจ์กล เล่ห์กล สนเท่ห

ถัดจากอักษรศัพท์ยังปรากฏตัวอย่างคำที่ใช้ ส, ศ, ษ และคำที่ใช้ไม้ม้วน ไม้มลาย ซึ่งประพันธ์ด้วยวสันตดิลกฉันท์ และอินทรวิเชียรฉันท์อีกด้วย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผู้แต่งได้กล่าวถึงจุดมุ่งหมายของการเรียนอักษรศัพท์เหล่านี้ว่า

> "ชื่อว่าสรรพนาม *(นามทั้งหลาย -ผู้วิจัย)* นักปราชจึ่งประกอบเพราะให้ใช้สรรพกาพยกลอนทังปวง ถ้าแลมิได้เรียนถ้อยคำทังปวง จแปลอักษรให้เรียนจึ่งจรู้อักษรใช้จให้ชอบ แลนักปราชทังปวง พึงเรียนตามบังคับไว้นี้แล ฯ"
>
> (จินดามณี : ๕)

กล่าวได้ว่า ในภาคอักษรศัพท์นี้ได้แสดงให้เห็นว่าศัพท์เป็นเครื่องมือสำคัญสำหรับการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ ผู้เรียนหรือผู้ฝึกฝนการประพันธ์จำเป็นต้องมีความรู้ในเรื่องการสร้างและการใช้ศัพท์ ทั้งความรู้เกี่ยวกับคำบาลี สันสกฤต และเขมร ความรู้เรื่องการสร้างคำเพื่อเกิดศัพท์คำใหม่ขึ้นใช้ ความรู้เรื่องวงศัพท์ ทั้งศัพท์ที่มีความหมายสัมพันธ์กัน และมีความหมายเหมือนกัน และความรู้เรื่องคำพ้อง ความรู้เหล่านี้ได้ปรากฏเป็นส่วนสำคัญของการสร้างสรรค์วรรณคดีไทยมาทุกยุคสมัย

๒.อักขรวิธี

ต่อจากอักษรศัพท์เป็นส่วนที่สอนเรื่องหลักภาษา อันประกอบด้วยการจำแนกอักษร การแจกลูก การผันอักษร รวมไปถึงการใช้คำเป็นคำตาย และการใช้เครื่องหมายวรรคตอน ความรู้เรื่องหลักภาษานี้ ในแง่หนึ่งถือเป็นความรู้พื้นฐานของการเรียนภาษา แต่เมื่อพิจารณาเนื้อหาอย่างละเอียด พบว่าจุดมุ่งหมายสูงสุดของการสอนหลักภาษานี้คือการสอนภาษาเพื่อเขียนและอ่านกวีนิพนธ์

ความรู้เรื่องการประพันธ์ที่แสดงผ่านภาคหลักภาษานี้ คือความรู้เรื่องเสียงของพยัญชนะ ได้แก่ เสียงวรรณยุกต์ ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าผู้ประพันธ์ตระหนักถึงความสำคัญของธรรมชาติของภาษาในหน่วยเล็กที่สุดเป็นลำดับแรก

ในจินดามณี เล่ม ๑ จินดามณี ฉบับพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ และจินดามณี ฉบับพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงวงศาธิราชสนิท ได้ใช้หลักเกณฑ์ของการออกเสียงในการแบ่งพยัญชนะเป็น ๒ พวกคือ

๑. พยัญชนะที่อ่านออกเสียงสูงมี ๑๑ ตัวได้แก่

ข ฃ ฉ ฐ ถ ผ ฝ ส ศ ษ ห

๒.พยัญชนะที่อ่านออกเสียงกลางมี ๓๓ ตัวได้แก่

ก ค ฅ ฆ ง	จ ช ซ ฌ ญ	ฎ ฏ ฑ ฒ ณ
ด ต ท ธ น	บ ป พ ฟ ภ	ม ย ร ล ว ฬ อ ฮ

เมื่อนำพยัญชนะเหล่านี้มาแจกลูกหรือประสมกับสระ จะเห็นได้ชัดยิ่งขึ้นว่าความแตกต่างของพยัญชนะแต่ละพวกนั้นเป็นไปตามเกณฑ์ของเสียง ดังนี้

"อักษรกลาง ๙ ตัวคือ ก จ ฎ ฏ ด ต บ ป อ นี้ ตัวเบาบมิก้อง
เมื่อแจกให้อ่านเบาสูงขึ้นที่ ๔ ตัว คือ กิ กึ กุ กะ ติ ตึ ตุ ตะ อิ อึ อุ อะ นั้น

กิ กึ กุ กะ

ก กา กี กื กู เก แก ไก ใก โก เกา กำ

อักษรเสียงสูง ๑๑ ตัวนั้น บมีก้อง ให้อ่านหนักลงที่ ๔ ตัวนั้น คือ ขิ ขึ ขุ ขะ นั้น

ข ขา ขี ขื ขู เข แข ไข ใข โข เขา ขำ

ขิ ขึ ขุ ขะ

อักษรเสียงกลาง ๒๔ ตัวอันเหลือจาก ๙ ตัวนั้น ตัวก้องต่ำ ให้อ่านทุ้มลงที่ ๔ ตัวคือ คิ คึ คุ คะ

ค คา คี คื คู เค แค ไค ใค โค เคา คำ

คิ คึ คุ คะ"

(จินดามณี : ๑๗-๑๘)

การแบ่งพยัญชนะตามลักษณะของการออกเสียงนี้เป็นวิธีการแบ่งพยัญชนะที่ไม่มีอิทธิพลของภาษาบาลีสันสกฤตเข้ามาเกี่ยวข้อง (อรพิมพ์ พงษ์ประยูร ๒๕๔๐ : ๕๖) เพราะการออกเสียงพยัญชนะโดยประสมสระ ออ นั้นเป็นการอ่านออกเสียงพยัญชนะแบบไทย ถ้าออกเสียงพยัญชนะในภาษาบาลีและสันสกฤตจะอ่านเสียงพยัญชนะประสมกับสระอะ และการอ่านออกเสียงพยัญชนะทั้งสองพวกให้มีเสียงวรรณยุกต์ต่างกันคือออกเสียงสูง (จัตวา) และเสียงกลาง (สามัญ) เป็นลักษณะภาษาไทยที่เป็นภาษาเสียงดนตรี ต่างกับภาษาบาลีและสันสกฤต ซึ่งเป็นภาษาที่ไม่มีเสียงวรรณยุกต์

นอกจากนี้ การแบ่งพยัญชนะออกเป็น ๓ หมู่ แสดงให้เห็นถึงคุณสมบัติพิเศษของรูปพยัญชนะแต่ละตัว รูปพยัญชนะในภาษาไทยนั้นถือว่าเป็นสิ่งสำคัญ เพราะพยัญชนะแต่ละตัวมีอำนาจในการผันเสียงวรรณยุกต์ไม่เหมือนกัน ถึงแม้ว่ารูปพยัญชนะนั้นๆ จะออกเสียงเดียวกันก็ตาม เช่น ข ค แทนเสียง /kh/ แต่เมื่อเขียนรูปตัว ข ค อักษรทั้ง ๒ รูปจะมีคุณสมบัติในการผันเสียงวรรณยุกต์ที่แตกต่างกัน (อรพิมพ์ พงษ์ประยูร ๒๕๔๐ : ๕๘)

ดังนั้น จึงกล่าวได้ว่าการจำแนกอักษร การแจกลูกและการผันอักษรในจินดามณีนี้มีพื้นฐานจากการสังเกตธรรมชาติของภาษาไทย อันเป็นภาษาที่มีเสียงวรรณยุกต์เป็นสำคัญ

การตระหนักในเรื่องเสียงวรรณยุกต์ยังปรากฏชัด เมื่อกล่าวถึงคำเป็นคำตาย โดยชี้ให้เห็นว่าคำเป็นนั้นผันเสียงวรรณยุกต์ได้ ส่วนคำตายผันไม่ได้

นนพกอก่อเหง้า อักษร
แจกจำอุธาหอร แห่งหั้น
กด กบ กก ม้วยมรณ สามแม่
กน กง กม เกอย นั้น ชีพได้นามตรี
แจก ก กา ท่านห้าม โดยหมาย
กิ กึ กุ กะ ตาย แห่งหั้น
เกียะ เกือะ เกอะ กัวะราย เรียงทั่ว ไปนา
เกะ แกะ โกะ เกาะ นั้น เหล่านี้คำตาย
กก กด กบ เหล่านี้ คำตาย
ให้กุลบุตรทังหลาย พึ่งรู้
กน กง กม ภิปราย สามเหล่า นี้นา
ควรใส่เอกโทผู้ ปราชไว้เปนเฉลิม
(จินดามณี : ๒๘-๒๙)

ในจินดามณี เล่ม ๑ ไม่ได้อธิบายว่าเหตุใดคำเป็นจึงผันเสียงวรรณยุกต์ได้ คำตายผันเสียงไม่ได้ แต่ในจินดามณี ฉบับพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงวงษาธิราชสนิทได้ขยายความไว้ว่า

กุลบุตรจงแจ้งลัก- ษณแห่งอักษรผรร
โท เอกอเนกบรร- ตประกอบอักษรเปน
ผิวพวกอักษรตาย ทังงหลายกลางบร้างเหน
เอกโทพึงว่างเว้น จะประกอบบชอบการ

เพราะเหตุสำเนียง เป็นเสียงเอกทุกคำขาน
แทนเอกประเทียบทาร โบราณใช้ในโคลงแสดง
(จินดามณี :๘๘)

การที่คำตายผันเสียงไม่ได้ก็เพราะว่าคำตายมีพื้นเสียงเป็นเสียงเอกอยู่แล้ว และนี่คือสาเหตุที่กวีโบราณท่านกำหนดให้ใช้คำตายแทนตำแหน่งคำเอกได้ คำอธิบายนี้เป็นหลักฐานสนับสนุนข้อสรุปของประคอง นิมมานเหมินท์ (๒๕๓๐ : ๒๗๗) ว่า "การกำหนดคำเอก คำโทในโคลงแต่เดิมนั้น น่าจะกำหนดด้วยเสียงวรรณยุกต์มากกว่ารูป"

๓.ความรู้เรื่องการประพันธ์

ในจินดามณี เล่ม ๑ นอกจากส่วนที่กล่าวถึงอักษรศัพท์และหลักภาษาแล้ว ส่วนที่สำคัญที่สุดคือ ภาคอธิบายวิธีแต่งกาพย์ กลอน โคลง ฉันท์ เนื้อหาในส่วนนี้มีลักษณะ ๓ ประการ คือ

๑) การประมวลแบบแผนคำประพันธ์
๒) การวางกฎเกณฑ์การประพันธ์
๓) การสร้างแบบแผนใหม่

๑) การประมวลแบบแผนคำประพันธ์

เนื้อหาหลักใน ภาคอธิบายวิธีแต่งกาพย์ กลอน โคลง ฉันท์ คือการรวบรวมแบบแผนคำประพันธ์ โดยอธิบายลักษณะบังคับหรือบัญญัติของคำประพันธ์ พร้อมทั้งยกตัวอย่างคำประพันธ์ ซึ่งคัดเลือกมาจากวรรณคดีเรื่องต่าง ๆ

คำประพันธ์ที่กล่าวถึงในจินดามณี เล่ม ๑ มี ๓ ประเภท ได้แก่ โคลง ฉันท์และกาพย์

โคลงมีโคลงดั้น ซึ่งเรียกชื่อว่า ฉันท์ลรรโลงกลอนดั้นและโคลงสุภาพ

ฉันท์ให้ตัวอย่างจากคัมภีร์วุตโตทัย ๖ ชนิดคืออินทรวิเชียรฉันท์ โตฎกฉันท์ วสันตดิลกฉันท์ มาลินีฉันท์ สัททุลวิกกีฬิตฉันท์ และสัทธราฉันท์ นอกจากนี้ ยังปรากฏฉันท์ชนิดใหม่ที่ไม่มีในคัมภีร์วุตโตทัยอีก ๑๐ ชนิด กลุ่มหนึ่งเป็นฉันท์ผสม มี ๓ ชนิดได้แก่วิเชียรดิลกฉันท์ ดิลกวิเชียรฉันท์ และโตฎกวิเชียรฉันท์ ผสมระหว่างอินทรวิเชียรฉันท์กับวสันตดิลกฉันท์และระหว่างโตฎกฉันท์กับอินทรวิเชียรฉันท์ตามลำดับ อีกกลุ่มหนึ่งเป็นฉันท์ที่สร้างขึ้นใหม่ด้วยวิธีการตัดลักษณะบังคับครุ ลหุออก คงไว้แต่จำนวนคำ สัมผัสและวรรค ได้แก่มงคลรัตน์ฉันท์ ๒๒ สกลรัตน์ฉันท์ ๓๐ ปทุมรัตน์ฉันท์ ๓๕ มณีรัตนฉันท์ ๒๒ รัตนมาลาฉันท์ ๒๒ โคลสิงฆฉันท์ และวิสาลวิกฉันท์ ซึ่งจะกล่าวถึงในลำดับต่อไป

ส่วนกาพย์มี กาพย์ยานี ๑๑ กาพย์ฉบัง ๑๖ และกาพย์สุรางคนางค์ ๒๘

กาพย์ยานี ๑๑ ใช้ชื่อว่า ยานี ๑๑ แสดงตัวอย่างจากมหาชาติคำหลวง และยังปรากฏว่าจำนวนคณะและลักษณะเหมือนกับรัตนมาลาฉันท์ ๒๒ และมณีรัตนฉันท์ ๒๒ อีกด้วย

กาพย์ฉบัง ๑๖ เรียกชื่อว่าฉันทฉบำดำเนินกลอน ๔ แสดงตัวอย่างจากนิราศยีดา และยังไปพ้องกับโคลสิงฆฉันท์

กาพย์สุรางคนางค์ ๒๘ ปรากฏ ๒ แห่ง เรียกชื่อ ๒๘ สุรางคณา ปทุมฉันท์ กลอน ๔ อีกแห่งหนึ่งคือ วิสาลวิกฉันท์

นอกจากนี้ยังมีกาพย์ขับไม้และกาพย์ห่อโคลง

มีข้อน่าสังเกตว่าการแสดงแบบแผนคำประพันธ์ทั้งหลายในตำรานี้ แบ่งได้เป็น ๒ กลุ่ม กลุ่มแรกเป็นกลุ่มที่แสดงคำอธิบายข้อกำหนดแบบแผนฉันทลักษณ์ กลุ่มที่สองเป็นกลุ่มที่ไม่แสดงคำอธิบาย เพียงแต่ยกตัวอย่างบทประพันธ์ขึ้นประกอบเท่านั้น

คำประพันธ์ในกลุ่มที่แสดงคำอธิบายนั้นมี ๒ อย่าง อย่างแรกแสดงคำอธิบายอย่างละเอียดได้แก่โคลงสุภาพและฉันท์ อย่างที่สองแสดงคำอธิบายเพียงสังเขป ได้แก่โคลงขับไม้ กาพย์ห่อโคลง ลิลิตบทร่าย

คำประพันธ์กลุ่มที่ ๒ ได้แก่โคลงดั้น โคลงลาว และกลบทประเภทต่าง ๆ

โคลงลาว มีชื่อปรากฏดังนี้ พระยาลืมงายโคลงลาว ชำนาญเกลากลอนโคลงลาว อักษรบังไทโคลงลาว อินทรเกี้ยวกลอนโคลงลาว อินทรหลงห้องโคลงลาว ฟองสมุท หมายกงรถสามชั้นโคลงลาว พวนสามชั้นโคลงลาว ไหมยุ่งพันน้ำโคลงลาว ชื่อเหล่านี้ล้วนเป็นโคลงกลบทที่รับมาจากล้านนา

กลบทแบ่งเป็น ๒ กลุ่ม กลุ่มที่เป็นกลอักษรคือกลที่ซ่อนวิธีอ่าน มีอักษรเลข พระสดับไทยนับ ๓ ไทยนับ ๕ ไทยหลง ฤาษีแปลงสาร และกลุ่มที่เป็นกลบท คือกำหนดข้อบังคับพิเศษ มี สารถีชักรถ บทสังขยา เสือซ่อนเล็บ พันธวิสติการกระทู้ ๒๐ ชลาสังวาล ทวาประดับหรือสกัดแคร่ ตรีเพชรทัณฑี จัตวาทัณฑี นาคพันธ์หรือสนธิอลงกฎ ทัณฑีบท สกัดแคร่แบบทวาตรึงประดับ กลบทเหล่านี้แต่งเป็นโคลงกลบททั้งสิ้น รวมทั้งคำประพันธ์อีก ๕ ชนิดคือสีหคติกำกาม นาคบริพันทฉันท พยัคฆฉันทลรรโลง มฤคฉันทวาศ และภุมราฉันทนิราศ มีชื่อเป็นฉันท์ แต่แต่งเป็นโคลงกลบทเช่นกัน

การแบ่งคำประพันธ์ออกเป็น ๒ กลุ่มใหญ่ ๆ ข้างต้น ช่วยชี้ให้เห็นว่าโคลงสุภาพและฉันท์ เป็นคำประพันธ์ที่กำลังเป็นที่นิยมในสมัยอยุธยาตอนต้นคาบต่อกับสมัยอยุธยาตอนกลาง นอกจากนี้ยังชี้ให้เห็นพัฒนาการของโคลง จากโคลงดั้นที่เคยนิยมแต่งในสมัยอยุธยาตอนต้นปรับเปลี่ยนเป็นโคลงสุภาพในสมัยอยุธยาตอนกลาง ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงอธิบายข้อกำหนดและแบบแผนของโคลงสุภาพไว้อย่างละเอียด และมีลักษณะของการวางกฎเกณฑ์ของโคลงสุภาพให้รัดกุมลงตัว

ส่วนโคลงลาวและกลบทต่าง ๆ ที่ปรากฏเฉพาะตัวอย่างบทประพันธ์นั้น อาจมีผู้แย้งว่าต้นฉบับของตำราจินดามณี เล่ม ๑ ที่ตกทอดมาในปัจจุบันเป็นฉบับที่ไม่สมบูรณ์ ดังที่ฉันทิชย์ กระแสสินธุ์ อธิบายว่า "จินดามณีที่มีอยู่ ๑ เล่มสมุดไทย เป็นตำราภาษาไทยที่กระท่อนกระแท่นนั้นเป็นความจริง เพราะขาดตกบกพร่อง การลำดับความสำคัญของอักษร พยัญชนะและการ แจกลูกผันอักษรไม่อยู่ตามลำดับของความยากง่าย พิเคราะห์เห็นเป็นทำนองจะรวบรวมเอา ต้นฉบับหลายฉบับมาจารรวมกันเข้าไว้พอให้เป็นหลักฐานกันสูญหายเท่านั้น" (๒๕๐๕ : [๒๖]) ผู้วิจัยเห็นว่าจินดามณี เล่ม ๑ คงจะมีข้อมูลบางส่วนสูญหาย และโคลงที่ใช้อธิบายการประพันธ์เรียงลำดับสับสนอยู่บ้างเป็นจริง แต่ข้อมูลในส่วนของการแสดงตัวอย่างคำประพันธ์ประเภทกลบทไม่น่าจะตกหล่นสูญหาย ถ้ามิฉะนั้นก็น่าจะมีคำอธิบายบางส่วนอันเกี่ยวแก่คำประพันธ์กลุ่มนี้ หลงเหลืออยู่บ้าง ที่ปรากฏคำอธิบายมีแต่เฉพาะในส่วนของกลอักษร ซึ่งผู้ประพันธ์ได้แสดงสูตรหรือรหัสถอดกลไว้ โดยประพันธ์เป็นโคลงสี่สุภาพ ฉันทิชย์อธิบายว่า สูตรเหล่านี้ "โบราณาจารย์ได้คิดขึ้นสำหรับใช้ในราชการสงคราม และสำหรับกุลบุตรกุลธิดาได้ศึกษา" (เรื่องเดิม : ๙๕)

ในแง่นี้ อาจอธิบายได้ว่า การที่โคลงลาวและกลบทต่าง ๆ ปรากฏเฉพาะตัวอย่างบทประพันธ์นั้น น่าจะเป็นเพราะว่าทั้งโคลงลาวและกลบทเป็นคำประพันธ์ที่รู้จักกันอย่างดีมาช้านานแล้ว แต่ยังไม่เคยมีการประมวลกฎเกณฑ์ของกลให้ลงตัวเป็นแบบแผนเดียวกันมาก่อนหน้านี้ ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงทำหน้าที่รวบรวมตัวอย่างกลบท ทั้งของไทยและของล้านนาให้ได้มากที่สุดเท่าที่จะมากได้ เพื่อเป็นแบบอย่างในการศึกษาต่อไป

จินดามณี เล่ม๑ จึงมีสถานภาพเป็นตำราประพันธศาสตร์ที่มุ่งใช้สอนหลักการประพันธ์ในเชิงปฏิบัติ เป็นเสมือนเอกสารประกอบการสอนที่เป็นบันทึกย่อแสดงเค้าโครงความคิด เพื่อใช้อธิบายขยายความแก่ผู้เรียนในลักษณะตัวต่อตัว ดังจะเห็นได้จากการวางเค้าโครงของตำราที่เริ่มจากอักษรศัพท์ ซึ่งนับเป็นการสอนเครื่องมือสำคัญที่สุดของการประพันธ์ให้แต่เบื้องต้น และจากการประมวลแบบแผนคำประพันธ์ทั้งในส่วนที่นิยมแต่งกันมาช้านาน และที่นิยมในช่วงสมัยของตำราไว้ให้มากที่สุด

๒) การวางกฎเกณฑ์การประพันธ์

นอกจากการประมวลแบบแผนคำประพันธ์แล้ว ผู้ประพันธ์ยังได้วางกฎเกณฑ์หรือหลักการประพันธ์ ปรากฏทั้งในส่วนที่เป็นโคลงอธิบายแบบแผนฉันทลักษณ์ และในส่วนที่เป็นร้อยแก้วอธิบายข้อควรระวังในการประพันธ์

การวางกฎเกณฑ์นี้มีความสำคัญในแง่ของการกำหนดบรรทัดฐานการประพันธ์ให้ลงตัวเป็นแบบแผนเดียวกันสำหรับผู้ฝึกแต่งคำประพันธ์ ดังปรากฏในการอธิบายแบบแผนของโคลงสี่สุภาพ นอกจากจะมีแผนผังโคลงสี่สุภาพกำกับแล้ว ยังมีโคลงอธิบายแผนผังประกอบ อีกด้วย คำอธิบายแผนผังครอบคลุมเรื่องจำนวนคำ คำสุภาพ คำเอก คำโท ตำแหน่งคำเอก คำโทและสัมผัส

๑. บทเอกสร้อยใส่ได้ โดยมี
ถ้าจะใส่บทตรี ย่อมได้
จัตวาจบวาที ในที่ นั้นนา
โทที่ถัดมาไซร้ เจ็ดถ้วนคำคง
๒. สิบเก้าเสาวภาพแก้ว กรองสนธิ์
จันทรมณฑลกล สี่ถ้วน
พระสุริยเสด็จดล เจ็ดแห่ง
แสดงว่าครูโคลงล้วน เศษสร้อยมีสอง
๓. ที่พินทุ์โทนั้นอย่า พึงพินทุ์ เอกนา
บ่ชอบอย่าควรถวิล ใส่ไว้
ที่พินทุ์เอกอย่าจินต์ โทใส่ ชอบฤๅ
แม้นว่าบ่มีไม้ เอกไม้โทควร
๔. ให้ปลายบทเอกนั้น มาฟัด
ห้าที่บทสองวัจน์ ชอบพร้อง
บทสามดุจเดียวทัด ในที่ เบญจนา
ปลายบทโทมาต้อง ที่ห้าบทหลัง
(จินดามณี : ๓๑–๓๓)

จะเห็นได้ว่านี่เป็นแบบแผนโคลงสุภาพมาตรฐานที่ส่งทอดมจนถึงปัจจุบัน จำนวนคำกำหนดชัดเจนว่าบาทที่ ๔ มี ๙ คำ คือเพิ่มจาก ๗ คำในโคลงดั้น กำหนดคำเอก คำโท ด้วยรูปวรรณยุกต์ โดยเปรียบเทียบวรรณยุกต์โทเป็นพระจันทร์ และวรรณยุกต์เอกเป็นพระอาทิตย์ พร้อมทั้งกำหนดแน่นหนาว่า ห้ามใช้รูปวรรณยุกต์เอกในที่คำโท และห้ามใช้รูปวรรณยุกต์โทในที่คำเอก กำหนดการส่งรับสัมผัสลงตัว

กฎเกณฑ์เหล่านี้แสดงให้เห็นพัฒนาการของโคลง จากโคลงดั้นในระยะแรกเริ่มซึ่งเน้นเสียงวรรณยุกต์ ไม่เน้นตำแหน่งสัมผัส (ประคอง นิมมานเหมินท์ ๒๕๓๐) มาสู่โคลงสุภาพที่เน้นรูปวรรณยุกต์และตำแหน่งการส่งรับสัมผัสชัดเจน พัฒนาการนี้สะท้อนให้เห็นรสนิยมทางวรรณศิลป์ของวรรณคดีลายลักษณ์ในสมัยอยุธยาตอนต้น ที่เน้นกระบวนการขัดเกลาบทประพันธ์ให้ประณีต

กฎเกณฑ์หรือหลักการประพันธ์ทั้งหลายในตำราเล่มนี้ได้สะท้อนแนวคิดเรื่องความงามทางวรรณศิลป์ประการสำคัญ คือ **กฤตยาการแห่งการประพันธ์** ดังข้อความต่อไปนี้

"อันว่ามุนีนารถนักปราชญ์ผู้ใด ใครจะเรียบระเบียบอรรถาภิปรายย้ายกาพย กลอน....ไตรคัมภีร์สาตราคมผสมอรรถ ให้รู้จักกฤตยาการ ดังนี้....."

(จินดามณี : ๔๘)

"อย่าได้เอาคำบูราณนั้นมาใส่ ผิจะดูเยี่ยงให้ดูเยี่ยงแต่กลบท กลพินทุ์ กลศัพท์ แลกระทำโดยกฤตยาการกาพย โคลง และกลอนฉันท์ทั้งหลายนั้นเทอญ"

(จินดามณี : ๔๙)

กฤตยาการหรือมนต์เสน่ห์ของการประพันธ์ที่ว่านี้คือ "กลบท กลพินทุ์ กลศัพท์" ซึ่งอาจตีความได้ว่า ผู้ที่จะประพันธ์กาพย์กลอนให้มีเสน่ห์หรืองดงามชวนให้ประทับใจนั้น ต้องรู้จักการเล่น "กล" หรือเทคนิค ๓ ประการ ได้แก่ กลพินทุ์ คือเทคนิคของการใช้อักขรวิธี กลศัพท์ คือเทคนิคของการใช้ถ้อยคำ และกลบท คือเทคนิคของการเปลี่ยนคำเปลี่ยนความ ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

ก. กลพินทุ์

พินทุ์ เป็นที่เข้าใจกันว่าหมายถึงเครื่องหมายวรรณยุกต์ ดังที่จินดามณี เล่ม ๑ ระบุว่า "ในบทนั้นโสดตั้งให้อยู่สถานอักษรนั้น...รู้จักพินธุทั้ง สี่คือ เอกพินธุ โทพินธุ ตรีพินธุ จัตวาพินธุ" (จินดามณี : ๔๕) กลพินทุ์ แปลความหมายอย่างแคบตามนี้ว่า เทคนิคของการใช้เครื่องหมายวรรณยุกต์ก็น่าจะได้ แต่เพื่อขยายขอบเขตของความเข้าใจหลักวรรณศิลป์ ผู้วิจัยขอตีความ กลพินทุ์ ในบริบทที่กว้างขึ้น ให้หมายความถึงเทคนิคของการใช้อักขรวิธี เพราะคำอธิบายที่ประพันธ์เป็นโคลงและร้อยแก้วอีกส่วนหนึ่งได้กล่าวถึงรูปภาษา ไม่ว่าจะเป็นเรื่องรูปตัวสะกด การสะกดคำ หรือเครื่องหมายวรรคตอน โดยเชื่อมโยงกับหลักการประพันธ์ ดังนี้

รูปตัวสะกด

๑. นะโม ก ข้ จึ่ง ก กา
ตามอักษรอรรถา แต่งไว้
กน กง กด กม มา ตามต่อ
กบ กก เกอย สุดใช้ สิบนี้คำไทย
(จินดามณี : ๒๔)

๒. ส จ ต ถ ท ใช้ ต่างกด
กน ญ ร ล ฟัด แต่งตั้ง
พ ป ภ ท่านสมมต ต่างกบ แลนา
ข ค ต่าง กก จั้ง แจกให้เหนแสดง
(จินดามณี : ๒๘)

โคลงบาทแรกนี้ถือเป็นแม่แบบของการสอนภาษาตามแบบโบราณ คือตั้งนโมแล้วเริ่ม ก ข คืออักษรทั้ง ๔๔ ตัว ตามด้วยมาตราสะกดคำ กลายเป็นต้นแบบของการเขียน แบบเรียนสอนภาษา เช่น ประถมมาลา ประถม ก กา แบบเรียนชุดมูลบทบรรพกิจ ของพระยาศรีสุนทรโวหาร (น้อย อาจาริยางกูร) เป็นต้นในสมัยต่อมา

ข้อน่าสังเกตคือผู้ประพันธ์ได้ระบุว่า ตัวสะกดที่ใช้รูปที่ตรงตามมาตรา ได้แก่ กน กง กด กม กบ กก เกอย เหล่านี้เป็นคำไทย ดังนั้นตัวอักษรชุดที่ใช้แทนตัวสะกดในแต่ละมาตราที่กล่าวไว้ในโคลงบทที่ ๒ ข้างต้น ก็ต้องนับเป็นคำต่างประเทศ การสอนมาตราตัวสะกดเช่นนี้ แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของการรับภาษาต่างประเทศ โดยเฉพาะภาษาบาลี สันสกฤต เข้ามาใช้ในภาษาไทย เมื่อรับคำต่างประเทศเข้ามา ก็ปรับเสียงให้เข้ากับระบบเสียงของไทย ตัวสะกด

บางมาตราจึงเขียนแทนได้หลายรูป เกิดเป็นคำพ้องในภาษาไทย ดังนั้นในภาคอักษรศัพท์จึงปรากฏบัญชีคำพ้องรูป พ้องเสียงและพ้องความหมายอย่างหลากหลาย

การสะกดคำ

"บุคคลผู้ใดจะเขียนหนังสือกาพยโคลงพากยฉันทให้ดูอักษร ๔ คือ ฤ ฤๅ ฦ ฦๅ นี้ให้ชอบกับกลอนควรจึ่งใส่ มิชอบกลอนอย่าใส่ ไม่รู้อ่านก็มิฟังเลย รู้อ่านก็ฟังกันแล ผู้รู้เขียนให้เขียนดั่งนี้ ชอบฤทธิให้ใส่ฤทธิ ชอบริทธิให้ใส่ริทธิ ชอบพฤนทรให้ใส่พฤนทร.... ให้ใส่ตัวนี้ตามอักษร จึ่งจะฟังกันเปนกลอนแล"

(จินดามณี : ๑๕–๑๖)

เครื่องหมายวรรคตอน

ส ศ ษ ญ่ ย้ ใครถวิล
พินทุ์ ชอบรู้
ไ ไ ใส่โดยจิน- คาแม่น
ถือว่าท่านนั้นผู้ ฉลาดแท้เมธา
เปนเสมียนรอบรู้ วิสัญช์
พินเอกพินโททัณฑ ฆาฏคู้
ฝนทองอีกฟองมัน นฤคหิต นั้นนา
แปดสิ่งนี้ใครรู้ จึ่งให้เปนเสมียน

(จินดามณี : ๒๗)

นอกจากการกล่าวถึงคำเอก คำโทที่เน้นรูปวรรณยุกต์แล้ว ข้อมูลเหล่านี้ช่วยสนับสนุนให้เห็นชัดยิ่งขึ้นว่า จินดามณี เล่ม ๑ ให้ความรู้เรื่องการประพันธ์ที่เน้นรูปภาษา หรืออักขรวิธีเป็นพิเศษ การใส่ใจในเรื่องอักขรวิธีนี้น่าจะเป็นแนวคิดเดียวกับที่ปรากฏในอลังการศาสตร์ ภาษาสันสกฤตมีรูปภาษาที่เอื้อต่อการเล่นอักขรวิธี ซึ่งมีผลต่อการเปลี่ยนความหมายของคำในขนบของวรรณคดีลายลักษณ์ของไทย รูปภาษาก็เอื้อต่อการเล่นเพื่อสื่อความหมายพิเศษในกวีนิพนธ์ได้เช่นกัน ดังปรากฏในกลบทที่เล่นมาตราตัวสะกดทั้งหลายในกลบทศิริวิบุลกิตติ์

กระนั้นก็ตาม การเล่นอักขรวิธีที่กล่าวถึงในจินดามณี เล่ม ๑ มีส่วนเชื่อมโยงกับเรื่องเสียงเสนาะในกวีนิพนธ์ด้วย ดังจะเห็นได้ว่ากฎเกณฑ์หรือหลักบางประการที่กำหนดขึ้นนั้นเป็นความรู้ในเรื่องของการอ่านออกเสียง ตลอดจนคุณลักษณะของเสียง เช่นเสียงหนักเสียงเบา เสียงอ่อนเสียงแข็ง เป็นต้น

การกล่าวถึงอักษร ๔ ตัวคือ ฤ ฤๅ ฦ ฦๅ นั้น ฉันทิชย์ กระแสสินธุ์อธิบายว่าที่โบราณาจารย์เขียนไว้เช่นนี้ "เพราะมีระบบการอ่านการเขียนยากมาก เช่นเขียนผสมกับตัว ค เช่น คฤๅน ถ้าคนอ่านไม่เป็นก็ไม่ได้เรื่อง ถ้าอ่านเป็นก็อ่านว่า "ครึ้น" ดั่งนี้เป็นต้น" (เรื่องเดิม :๘๑)

หรือการกล่าวถึงเครื่องหมายวรรคตอน ในประชุมลำนำ (๒๕๑๔ : ๑๖) ได้ขยายความว่า "อนึ่งสรรพหนังสือทั้งปวงย่อมมีเครื่องหมายแลมีเพราะด้วยลีลาศของความแลเนื้อเรื่องกับทั้งถ้อยคำสำนวนที่เรียบเรียงอักษรทั้งผู้ที่อ่านหรือสวดร้อง ก็ถูกต้องด้วยกำหนดคณะตามวรรคตอน แลจังหวะระยะอักษรทั้งที่ขึ้นที่ลง แลที่ทอดที่ทิ้ง ให้ต้องตามลำนำจึ่งจะเพราะ"

คำยืมภาษาบาลีสันสกฤต นอกจากจะทำให้เกิดคำพ้องจำนวนมากมายในภาษาไทยแล้ว ยังมีผลต่อเรื่องระบบเสียงในภาษาไทยด้วย เช่นทำให้ภาษาไทยเกิดคำหลายพยางค์ ข้อความตอนหนึ่งในจินดามณี เล่ม ๑ กล่าวถึง "ที่บุษยไว้บุษย ที่พิลาทไว้พิลาท ที่สังขไว้สังข ที่หิริจักรไว้หิริจักร" (จินดามณี : ๔๕) คำว่า สังข กับ หิริจักร เป็นศัพท์เกี่ยวกับการออกเสียงคำหลายพยางค์ ปรากฏคำอธิบายในประชุมลำนำ ว่า สังข คือคำที่มีพยางค์ประกอบด้วยเสียงสระอะสองพยางค์ เช่น ละมุนละม่อม หิริจักร คือคำที่มีพยางค์ประกอบด้วยเสียงสระอะ เชื่อมระหว่างพยางค์ เช่น เบญจลักษณ์ วาสนา

การอ่านออกเสียงคำหลายพยางค์ทำให้เกิดคุณลักษณะของเสียงประการหนึ่งคือเสียงหนักเสียงเบา ซึ่งเอื้อต่อการประพันธ์ประเภทฉันท์ที่มีครุ ลหุเป็นองค์ประกอบสำคัญ ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงกล่าวย้ำว่า ทั้งการเขียนและการอ่านกวีนิพนธ์นั้นต้องคำนึงถึงเรื่องเสียงหนักเสียงเบาหรือสถิล ธนิต ด้วย ดังนี้

"เมื่อจะอ่าน (บทประพันธ์) จงรู้สถิล ธนิต .... บำเพ็ญด้วยอักษรด้วยโฆษะ อโฆษะ จึงจะเรียกอักษรนั้นเพราะ"

(จินดามณี : ๔๕)

"สถิลธนิต กาพย์กลอนฟัดติด ชิดรัดเกี่ยวพันธ์
คิดควรจงแม่น อย่าได้เสรอดสรัน อย่าเอาอื่นผรร
มาใส่ใช่การ"

(จินดามณี, หน้า ๓๐)

และ "ลิขิตวิจิตรสร้อย สารสรร
คือวุตโตทัย บอกแจ้ง
สถิลธนิตพันธ์ โคลงกาพย์
จบสำเร็จเสร็จแกล้ง กล่าวไว้พึงเรียน"

(จินดามณี, หน้า ๓๓)

เสียงหนักเสียงเบาเป็นเกณฑ์ที่ใช้ในการแบ่งกลุ่มพยัญชนะได้อีกวิธีหนึ่ง ดังปรากฏในหนังสือประถม ก กา แบบเรียนภาษาไทยในชั้นหลัง (อ้างในอรพิมพ์ พงษ์ประยูร ๒๕๔๐ : ๑๐๙) การแบ่งพยัญชนะด้วยวิธีนี้พิจารณาจากการออกเสียงพยัญชนะตัวนั้นๆ ว่า มีลมตามควบคู่ออกมาด้วยหรือไม่ ซึ่งสามารถแบ่งพยัญชนะทั้ง ๔๔ ตัวออกเป็น ๓ พวก ดังนี้

๑. พยัญชนะที่มีสำเนียง ฮ กล้ำปนออกมานิดหนึ่ง มี ๑๓ ตัวคือ
ข ฃ ค ฅ ฉ ช ฐ ฑ ถ ท ผ พ ภ
๒. พยัญชนะที่มีสำเนียง ฮ กล้ำปนออกมามี ๖ ตัว คือ
ฆ ฌ ฒ ธ ห ฮ
๓. พยัญชนะที่ไม่สำเนียงตัว ฮ ปนกล้ำออกมามี ๑๕ ตัวคือ
ก ง จ ซ ญ ฎ ฏ ณ ด ต น
บ ป ฝ ฟ ม ย ร ล ว ศ ษ ส ห อ

น่าสังเกตว่าพยัญชนะ ๔ ตัวในกลุ่มที่สอง อันได้แก่ ฆ ฌ ฒ ธ ถูกจัดให้เป็นคนละกลุ่มกับพยัญชนะกลุ่มแรก ทั้ง ๆ ที่ถ้าพิจารณาในแง่ของสัทศาสตร์ ฆ กับ ข ฃ ค ฅ เป็นเสียง /kh/ หนึ่งเสียง ฌ กับ ฉ ช เป็นเสียง /ch/ หนึ่งเสียง และ ฒ ธ กับ ฐ ฑ ถ ท เป็นเสียง /th/ หนึ่งเสียง การแบ่งพยัญชนะสองกลุ่มนี้ให้แตกต่างกันเช่นนี้แสดงให้เห็นว่าพยัญชนะ ฆ ฌ ฒ ธ ต้องออกเสียงหนักกว่าพยัญชนะพวกที่หนึ่ง

ประเด็นสำคัญคือ แม้ว่าในจินดามณี เล่ม ๑ ไม่ได้ใช้เกณฑ์เสียงหนักเสียงเบามาแบ่งพยัญชนะ แต่การกล่าวถึงเสียงหนักเสียงเบาของพยัญชนะโดยเชื่อมโยงกับการอ่านบทประพันธ์นั้นแสดงให้เห็นว่า ผู้แต่งตระหนักดีว่าเสียงหนักเสียงเบา รวมทั้งเสียงก้อง เสียงไม่ก้องของพยัญชนะมีผลต่อความไพเราะของบทประพันธ์

สถานอักษร เป็นความรู้อีกเรื่องหนึ่งที่ผู้ประพันธ์ให้ความสนใจ โดยกล่าวถึงในกระบวนการอ่านว่า "เมื่อจะอ่าน (บทประพันธ์) จงรู้สถิล ธนิต แล้วไว้โอษฐชะ ทันตชะ มุทธชะ นาสิกชะ บำเพ็ญด้วยอักษรด้วยโฆษะอโฆษะ จึงจะเรียกอักษรนั้นเพราะ" (จินดามณี : ๔๕) และในกระบวนการเขียน ว่าให้ระวังเรื่องพยัญชนะวรรคต่างๆ ดังนี้

ท่านเกลากลอนเกลี้ยงราบ	เรียงสนธิ์
ตัวไต่ตามสวรพยญชน	ถี่ถ้อง
เอา อ อาทิอนนต์	ยาขาด
ในที่สวรต้องตั้ง	แต่งตรา
เอาพยญชน ก อาทิ	ห อวสาน
ภูลพรรคพรรคานตยา	คลาศแคล้ว
ในพรรคแบ่งพรรคานต์	เปนภาค
ใช่ที่ควรอย่าแส้ว	ใส่ลง
กลอน ก อย่าวากเว้น	ก รับ
ข ค ฆ จงคง	คู่ไว้
กลอน จ จงคำนับ	จ อยู่ คงแฮ
แม้นว่า จ บได้	ฉ ช ฌ น รองคืน
กลอน ฏ จงได้คู่	ฏ รับ
ถ ท ธ เสร็จสรรพ	สรทื้น
ต ทัน ต จงได้คับ	ต คู่ กันแฮ
แม้นว่า บได้พื้น	ถ ท ธ เอาต่าง
กลอน ป ผ พ่ ภ้	รับรอง ชอบแฮ
แม้นว่าอื่นเอามาขวาง	โทษแท้
รลอกอักษรสนอง	เลือกเอา
ใดชอบใดแม้นได้	เลือกเอา

(จินดามณี : ๓๘–๓๙)

หัวใจของการเกลากลอนให้ "เกลี้ยง" และ "เรียงสนธิ์" คือให้หมดจดและเชื่อมร้อยกันอย่างดีนั้น เริ่มจากการเข้าใจ "ถ้อง" คือทาง หรือธรรมชาติของเสียงพยัญชนะและสระในภาษา การกล่าวถึงพยัญชนะตามวรรคอย่างภาษาบาลีนี้ทำให้เห็นว่า ผู้ประพันธ์ตั้งใจจะสอนเรื่องเสียง โดยเฉพาะเสียงก้อง ไม่ก้องของพยัญชนะแต่ละเสียง และยังสอนเรื่องการหาคำรับส่งสัมผัสที่เน้นแม้กระทั่งเสียงพยัญชนะว่าต้องเป็นรูปเดียวกันและเสียงเดียวกัน ส่วนเรื่องสระ พระยาศรี

สุนทรโวหาร (น้อย อาจาริยางกูร) ได้ขยายความในชั้นหลังว่า คือความรู้เรื่องสระเสียงสั้นเสียงยาว ซึ่งสัมพันธ์กับเสียงครุ ลหุ (๒๕๑๔ :๓๔)

ประเด็นสำคัญอีกประเด็นหนึ่ง คือการเตือนให้ระวังพยัญชนะกลุ่มพรรคานต์ว่า "ใช่ที่ควรอย่าแส้ว* ใส่ลง"

พรรคานต์ คืออักษรท้ายวรรค ได้แก่ ง ญ ณ น ม เหตุที่เตือนให้ระวังอักษรกลุ่มนี้ เพราะเสียงพยัญชนะกลุ่มนี้เป็นเสียงนาสิก ซึ่งถือเป็นเสียงอ่อน ดังนั้น หากจะใช้พยัญชนะกลุ่มนี้จึงต้องระวัง ถ้าใช้พยัญชนะเสียงอ่อนทั้งหมดในวรรคเดียวกัน จะทำให้เสียงของบทประพันธ์นั้นอ่อนเกินไปจนขาดพลัง แนวคิดนี้ตรงกับ "สุขุมาลตาคุณ" ที่กล่าวไว้ใน พระคัมภีร์สุโพธาลังการ ว่าบทประพันธ์ที่ดีคืออักษรที่นำมาประดับนั้นต้องไม่กระด้างและไม่อ่อนจนเกินไป

แม้ว่าในทางปฏิบัติ กวีไทยอาจจะไม่ได้คำนึงถึงคุณลักษณะของเสียงดังกล่าว โดยเฉพาะเสียงก้อง เสียงไม่ก้อง ซึ่งเป็นคุณสมบัติของเสียงพยัญชนะในภาษาบาลีสันสกฤต ดังที่จินดามณี ฉบับพระเจ้าบรมโกศได้ขยายความในชั้นหลังเกี่ยวกับความแตกต่างของเสียงระหว่างภาษาบาลีกับภาษาไทยว่า

> "๒๔ ตัวอักษร *(หมายถึง อักษรต่ำ -ผู้วิจัย)* อ่านลงคอนั้น ๔ อักษรคือ ฆ ฌ ฑ ธ นั้นอ่านลงคอ แต่ในแม่ ก ข กับเขียนหนังสือไทยเปนสวดมนต์ จึงอ่านลงคออย่างหนังสือขอม เมื่อแจกตามแม่ทงงปวงไปก็ดี เป็นเนื้อความตามภาษาโลกยก็ดี อย่าอ่านลงคอเลย ผู้จะเขียนนั้นครั้น บาฬี ขอม เปนธนิต ก็เขียนอักษรไทยเปนธนิต ครั้นบาฬี ขอมเป็นสถิล เขียนอักษรไทยเป็นสถิลด้วยเถิด"
>
> (จินดามณี : ๑๖๒)

---

*ในพจนานุกรมศัพท์ล้านนา เฉพาะคำที่ปรากฏในใบลาน (อรุณรัตน์ วิเชียรเขียวและคณะ ๒๕๓๕ : ๖๕๖) ปรากฏคำว่า แส่ว แปลว่า ปัก ร้อย สอย ยกตัวอย่างประโยคว่า คนยิงทังหลายมาปดปันทึคระหม่อมหยิบแส่วเปนตระจูมหัว เนื่องจากเสียงของคำ แส้ว ใกล้เคียงกับ แส่ว จึงสันนิษฐานศัพท์ว่า แส้ว ในที่นี้น่าจะแปลว่า สอด ร้อย ซึ่งแปลความได้สอดคล้องกับบริบท

แต่กระนั้นก็ตาม คุณลักษณะของเสียงเหล่านี้ถือเป็นอลังการทางเสียงที่จินดามณี เล่ม ๑ ได้วางไว้เป็นแนวทางการประพันธ์ ซึ่งแสดงให้เห็นว่า ผู้แต่งตำราได้เพ่งพินิจเห็นความรุ่มรวยของเสียงของคำในภาษาที่สามารถนำมาเล่นให้เกิดเสียงเสนาะอันเป็นส่วนหนึ่งของความสมบูรณ์แบบเชิงวรรณศิลป์ได้

ข. กลศัพท์

ในตำราจินดามณี เล่ม ๑ ได้กล่าวถึงความรู้เรื่องศัพท์ไว้เพียงย่นย่อ แต่แจ่มแจ้งว่า

ราโชประเทศชี้ กลกลอน
ไขกุญแจใจมนท์ มืดกั้ง
ปลุกใจท่วยหลับนอน นานตื่น
เตือนตื่นอย่าพลั้งหลง หลากคำ
(จินดามณี : ๔๐)

ทั้งนี้คำปราชญ์แกล้ง เกลาบท
รังกล่าวเกลากลอนพจน เรียบร้อย
เพียงทิพยสุธารส สรงโสรจ ใจนา
ฟังเร่งเสนาะเพราะถ้อย ถี่ถ้วนทุกคำ
(จินดามณี : ๒๙)

ความสามารถในการหลากคำเป็นผลมาจากความรอบรู้ศัพท์ในเชิงอักษรศาสตร์หรือ "คำปราชญ์" ซึ่งได้รับการประเมินค่าว่าเปรียบเป็น "ทิพยสุธารส" ที่ "ฟังเร่งเสนาะเพราะถ้อย" ความรอบรู้ศัพท์ดังกล่าว คือรู้วิธีการปรุงศัพท์ การพลิกแพลงศัพท์ ตลอดจนรู้ภาษาต่างประเทศอีกหลายภาษาตามคำแนะนำต่อไปนี้

"ผิจะนิพนธโคลงกาพยก็ดี โคลงกำกามก็ดี โคลงนิราศก็ดี โคลงสังวาสก็ดี โคลงลันโลงก็ดี โคลงห้าก็ดี จะทำโสลกก็ดี ... ให้ประกอบศัพท์คือราชาศัพท์ นารีศัพท์ สูตรศัพท์ จงรู้อิตถีลึงค์ บุรุษลึงค์ นะปุงสกลึงค์..."
(จินดามณี : ๔๘)

และ

"อนึ่งเมื่อจะทำโคลงสิ่งใด... ให้รู้จักพากยทั้งหลาย คือตลุมพากย กำภุชพากย สยามพากย สิงหลพากย ภุกามพากย หริภุญไชย ตเลงพากย มคธพากย ให้เอาศัพททั้งหลายนี้ประกอบประโยคหน้าหลัง จึ่งตั้งให้อยู่ฐานเปนประถมบท ทวิบทตฤติยบท จตุรถบท..."

(จินดามณี : ๔๕)

การกล่าวถึงความรู้ในการแจกรูปคำเพื่อบ่งอิตถีลิงค์ บุรุษลิงค์ นปุงสกลิงค์ แสดงอิทธิพลของภาษาบาลีสันสกฤตอย่างชัดเจน แม้จะไม่เข้ากับลักษณะของภาษาไทยที่เป็นภาษาตระกูลคำโดด แต่ความรู้ประการนี้ น่าจะเชื่อมโยงสู่การสำรวจวิธีการแผลงคำที่อาศัยการแจกวิภัตติปัจจัย ซึ่งช่วยเพิ่มคลังศัพท์ขึ้นใช้ในภาษาและเอื้อต่อการสรรคำรับส่งสัมผัสในกวีนิพนธ์

ส่วนการเรียนภาษาต่างประเทศ นอกจากจะมีประโยชน์โดยตรง คือการสรรคำและการหลากคำแล้ว ยังถือเป็นการเปิดรับประสบการณ์ทางความคิดอันลึกซึ้ง ซึ่งเกิดจากการเรียนรู้ความหมายทางนามธรรมของคำต่างประเทศที่ยืมมาใช้ในภาษา

นี่เป็นเหตุผลสำคัญที่ผู้ประพันธ์ได้รวบรวมคำศัพท์มากมายไว้ในภาคอักษรศัพท์ เพื่อชี้ให้เห็นว่าเครื่องมือสำคัญของกวีคือคำศัพท์ ที่กวีต้องเล่นให้เป็นเพื่อสื่อความหมายอันเข้มข้นในงานของตน

ค. <u>กลบท</u>

แม้ว่ากลบทเป็นศัพท์ที่มีความหมายเฉพาะทางวรรณคดี หมายถึงการเพิ่มข้อบังคับพิเศษประการต่างๆ ให้แก่คำประพันธ์ ซึ่งในจินดามณี เล่ม ๑ ก็ได้แสดงตัวอย่างไว้ให้ศึกษา ดังได้กล่าวมาแล้วข้างต้น แต่ผู้วิจัยเห็นว่าในบริบทที่ปรากฏร่วมกับกฤตยาการแห่งการประพันธ์ เราอาจตีความ "กลบท" ในที่นี้ว่าหมายถึงเทคนิคของการเปลี่ยนคำเปลี่ยนความ

จินดามณี เล่ม ๑ ไม่ใช่ตำราที่เน้นอลังการทางความหมายหรือโวหารอย่างอลังการศาสตร์และสุโพธาลังการ จึงไม่ได้กล่าวถึงการใช้โวหารในลักษณะต่างๆ เลย แต่กระนั้นก็ตาม การแสดงตัวอย่างบทประพันธ์จากวรรณคดีโบราณนั้น น่าเชื่อว่าผู้ประพันธ์ประสงค์ให้ผู้เรียนได้ศึกษาลักษณะโวหารที่ตกแต่งอย่างดี

ที่ผ่านมา เรามักพิจารณาว่าตัวอย่างบทประพันธ์ที่ปรากฏในจินดามณี เล่ม ๑ เป็นตัวอย่างประกอบแบบแผนฉันทลักษณ์ประเภทนั้น ๆ เช่น บท "เสียงฦๅเสียงเล่าอ้าง" ถือเป็นตัวอย่างโคลงสี่สุภาพที่แต่งถูกต้องตามฉันทลักษณ์ทุกประการ ซึ่งมิได้หมายความว่าเป็นบทประพันธ์ที่มีคุณค่าทางวรรณศิลป์แต่อย่างใด (ดวงมน จิตร์จำนงค์ ๒๕๔๑ : ๒๑๖) นอกจากนี้เรามักอธิบายในเชิงประวัติว่าตัวอย่างเหล่านี้ชี้ให้เห็นว่า วรรณคดีเรื่องที่คัดบทประพันธ์มาประกอบ เช่น มหาชาติคำหลวง ลิลิตพระลอ นิราศษีดา เป็นต้นนั้น ย่อมแต่งขึ้นก่อนหน้า จินดามณี

ผู้วิจัยเห็นว่าเมื่อพิจารณาในมุมของขนบการเขียนตำราการประพันธ์ การยกตัวอย่างบทประพันธ์นั้นนอกจากจะยกเพื่อประกอบหลักการประพันธ์ตามที่กำหนดแล้ว ตัวอย่างนั้นๆ น่าจะมีลักษณะดีเด่นทางวรรณศิลป์ ไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง จนได้รับความนิยมยกย่องในสมัยนั้นๆ ผู้ประพันธ์จึงคัดสรรมาเพื่อเป็นแบบอย่าง

วรรณคดีที่คัดบทประพันธ์มาเป็นตัวอย่างเท่าที่สืบค้นพบได้แก่ ราชาพิลาปหรือนิราศษีดา รามเกียรติ์คำพากย์ มหาชาติคำหลวง ซึ่งเป็นวรรณคดีเรื่องเด่นในประวัติวรรณคดีไทยทั้งสิ้น โดยเฉพาะนิราศษีดา ตรีศิลป์ บุญขจร ได้แสดงความเห็นว่า "ตัวอย่างกาพย์ฉบังทั้งหมดมาจากนิราศษีดา ซึ่งอาจแสดงว่าผู้ประพันธ์จินดามณีเห็นว่านิราศษีดาเป็นแบบอย่างที่ดีของกาพย์ฉบัง หรือนิราศษีดาอาจเป็นวรรณคดีที่ได้รับความนิยมและถือเป็นแบบฉบับในยุคสมัยนั้นก็ได้" (๒๕๓๐ : ๖๑) นอกนั้น แม้จะไม่สามารถระบุชื่อวรรณคดีที่คัดมาได้ ก็เชื่อได้ว่าเป็นบทประพันธ์ชั้นครู ดังที่ฉันทิชย์ กระแสสินธุ์อธิบายไว้ในบางตอน เช่น "วสันตดิลกฉันท์ ตามตัวอย่างที่ยกมานี้เป็นฉันท์ของเก่า แต่งนมัสการพระรัตนตรัย ถือกันในกลุ่มนักกวีนิพนธ์ว่าเป็นฉันท์ที่ไพเราะมาก แต่งในลักษณะยัติภังค์ทั้ง ๔ บท" (๒๕๐๕ : ๑๓๕)

เมื่อพิจารณาเนื้อความของตัวอย่างบทประพันธ์บางตัวอย่าง จะเห็นได้ว่ามีเนื้อความแสดงโวหารต่าง ๆ อย่างหลากหลายดังนี้

<u>บทประณามพจน์</u>

<u>นมัสการพระรัตนตรัย</u>

ข้าไหว้บัวบทสมเด็จพุทธวรญาณ เผด็จโอฆสงสาร สำเร็จ
เป็นอรรคอรอาริยบุทคลเดียวเด็จ บรมสรรเพชญ นฤพาน
(จินดามณี : ๖๙)

นมัสสุบทพระศาสดา เกตุพฤกษา ธเสด็จสถิต
นฤกกนิษฐพานิช ยลบำเทองจิต- รจินดา
มฤธุรศวรหรรษา ดลศรัทธา ก็ทูลถวาย
(จินดามณี : ๗๐)

ข้าขอประณตบังคมบทมหันต ภัยทุกขโรคสรรพ อุบาทวอย่ามี
วรเดชสรรเพชญพุทธมุนี สุขสวัสดิอันมี สุขสมบัติบน
ขอจงสัมฤทธิอิษฎิศุภผล สุขเสวยทิพผล บทโมกษนฤพาน
(จินดามณี : ๗๐)

ข้าขอประนมบทบรมมารวิชยเจษฎา- บวรบรมตถา- คตปาฏิหารรังษี
เสตานีลรัตนบริโตปีลังครัศมี บริขาสัญชนรุจี จรัสวรชุติชัชวาลย
(จินดามณี : ๗๑)

<u>สดุดีพระมหากษัตริย์</u>

กฤษดาญชุลีน้อม ศิรกราบสุเบญจางค์
แห่งบาทสุบาทางค์ บทรัชชะเจษฎา
แห่งองค์ขัตติโย- รสนารถนาถา
ปิ่นเกล้าอยุธยา บุริรมยกรุงไกร
เป็นที่พำนักนิตย ขะคะสัตวสบสมัย
พระเดชภูวไนย วรกฤติโอพาร
(จินดามณี : ๕๓)

พระทรงศรัทธาล้ำ เหลือแสดง
ทรงพระศาสนา ฤๅให้
อารามคร่ำสักแห่ง ห่อนมี
ประสาทราชทรัพย์ไว้ แจกให้ทุกสถาน
อารามเรืองราวถั้ว ทุกทิศ
เพราะบพิตรภูวิญาณ ปิ่นเกล้า
พระองค์ทรงทศพิตร ธรรมราช
พระศาสนารุ่งเร้า เรืองด้วยเดชา
(จินดามณี : ๔๕)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทชมธรรมชาติ

เบื้องนั้นในวนเวศวนาตรนุไพร แถวธารน้ำไหล ระริน
นานามัจฉก็หว้ายคคล้ายนุจรถวิล แถกสาครแลสิน- ธุนอง
กุ้งกั้งกรกฎแลกุมภิลก็ปอง แฝงฟาดเฉนียนนอง ฉะฉาน
(จินดามณี : ๕๗)

โกมลเดียรดาษนทีธาร ปทุมกุสุมบาน งามตระการปานประดับดา
บัวเผื่อนลินจงอเนกา วิวิธวิจิตรมา- รุตรำเพยพาก็หอมขจร
เฟื่องฟุ้งเสาวคนธเกษร สกลคณภมร บินประเอียงอรวะวี่ชม
(จินดามณี : ๕๗)

ปางเสด็จประพาศวนวนานต์ ศิขรินทรโจษจรร
พฤกษาวลีวิวิธพรร- ณประดับประดาษเดียร
ช่อช้อยระเบียบกลประกิต นุประกอบประดับเขียน
บานแบ่งสุมาลยรเมียร ดุจประนมประนังถวาย
ใบบัดตระการกลประดับ แลชระอื้อชรอุ่มหมาย
คือเสวตรฉัตรบวรราย ฉัตรกั้งกำบังสูรย
(จินดามณี : ๕๔)

ชมสัตวคณาโจษจล มฤคาอนนต์ อเนกมฤคีเคียง
พยัคฆาพยัคฆีรายเรียง ชมคู่หมู่เมียง ก็ด้อมคระหึมครึกราง
หัศดินทรกรินทรฉวัดฉวาง ตระแตร้นแล่นพลาง แลบ้างจรวดชมกัน
ระมั่งระมาดผายผัน เคล้าคู่คลอกัน แลลูกนะน้อยแล่นแนม
กาสรตัวโตรดมาแปม เพลาะพรรณมาแกม ก็ปนด้วยโคถึกเถลิง
สิงห์สีห์หมีเหม้นรานเริง วิ่งเลี้ยวลองเชิง กระต่ายกระแตแจจล
สบสัตว์นาเนกอนนต์ ในพื้นอารณ อารัญกาอาไศรย
(จินดามณี : ๕๖)

นิกรวิหคมั่วมูล ร้องจะแจ้งจูร จรุงใจ
นิกรวิหคสบสมัย ร้องระวังไพร พนัศถาน
นิกรวิหคชื่นบาน ชมพระสมภาร เสด็จจร
นิกรวิหคประเอียงอร บินฉอัมพร ก็ร่อนเรียง

นิกรวิหคเมิลเมียง ศัพทจำเรียง ธราดล

(จินดามณี : ๕๕)

บทชมตัวละคร

สรวมชีพข้าไหว้ สมเดจเดชฦๅแสดง
ขุนนี้มันเข้มแข็ง ลูกรักราพนาสูร
ได้ชื่อมหาบาท องอาจระงับริปู
รี้พลมันหนาหนูน เปนหัวหน้าทสานนท์
เดชมันแกล้วกล้า ปลอมปล้นฟ้าปราบดินดล
ออกมาหวังผจญ รณรงคพาทา

(จินดามณี : ๖๖–๖๗)

บทชมรถทรง

ปางนั้นเบื้องบั้นเขียวขาว หมอกมัวเดือนดาว
ตะวันชรอ่ำชรอื้อลมฝน
ฟ้าฟื้นหลั่งหล่อโชรหชรน อับแสงสุริยพล
คคริ้นคึกกึกเกริกเวหา
สองท้าวเทียบทศโยธา บ่รู้กี่สา
ซ้ายขวาอเนกร้องรบกัน
บัดนั้นอินทราธิบดี ใช้เทพสารถี
ชื่อมาตลี ลีลา
เอารถม้าแมนลงมา ถวายสมเด็จราชา
ธิราชกลางรณรงค์
รถนี้รถอินทรบรรยงก ตรัสให้ตูข้าลง
มาถวายสมเด็จราชา

(จินดามณี : ๖๒–๖๓)

บทเกี้ยวพาราสีและบทอัศจรรย์

อคาอคาศเกื้อ กลเกียว
เรียมใฝ่กลืนเผือเกลียว สวาดิไว้
ทรงกายอกใจเฉลียว เฉลาแม่
ยังบ่านีน้องไท้ เลิศแล้เล็งสรรพ

แม่ยืนอยู่คือยล ชายวาง
สไบแพรรองบาง แย่งเกล้า
เปลวเอวอรองคราง แนวนาภิศ
ไตรโลกนี้น้องเหน้า หน่อท้าวเป็นจอม
(จินดามณี : ๖๐)

เคยพาดพระหัตถเหนือ อุรราชกัลยา
กอดเกี้ยวคือกาญจนลดา อันโอบอ้อมทุมามาลย์
พิศพักตรมณฑลศศิ บริสุทธิเปรียบปาน
เปรมร่วมมฤธุรสุบันดาน รดีดัดบันเจิดใจ
(จินดามณี : ๖๘)

อุรประทับอรถนัง บรามัสสิวรไวย
จุมพิตริมไร โอษฐคันฐกัลยา
บริสังคติพระอุระองค์ อนุชพนิดา
สมสนุกนิสเน่หา รศราคเอมอร
(จินดามณี : ๖๘–๖๙)

บทสรุปครวญ

พี่ก็หยิบกล้ำขึ้นว่า จะกิน
ชลเนตรไหลลามริน บ่เอื้อน
ตายสยบขาดใจหิน หายสวาท รักเอย
เรียมรำลึกน้องเยื้อน ค่อยค้อยคืนมา
(จินดามณี : ๖๑)

เห็นนกเรียมอื้นโองการ ว่านกเอยวาน
มาช่วยทำงลโศกา
สูรัดเร่งเร็วร้อนหา จงพบพนิดา
แลทูลจงรู้เรียมศัลย์
แล้วสูเร่งบินมาพลัน บอกข่าวจอมขวัญ
แก่กูจงรู้แห่งหา

นกบินไปแล้วบินมา ร้องโดยภาษา
จะแจ้วจะจ้อร่อกัน
บ่มิบอกข่าวได้สักอัน เรียมเจ็บจาบัลย
ป่วนหฤทัยทุกขทน
บ่มิรู้ข่าวแก้วกับตน แต่เผือสองคน
พี่น้องพินาศหัวใจ
สองพี่น้องเสด็จคลาไคล ดั้นดงพงไพร
ละห้อยตระหวนโหยหา

(จินดามณี : ๖๓–๖๔)

จะเห็นได้ว่า โวหารเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งของขนบการประพันธ์ ที่สืบทอดมาเป็นเวลายาวนาน บทประพันธ์บางบทสันนิษฐานว่าเป็นสำนวนเก่าและเป็นบทประพันธ์ชั้นครู หลายบทใช้โวหารเปรียบเทียบได้กระชับแยบยล เช่น "เกตุพฤกษา" เปรียบพระมุ่นโมลีขององค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าเป็นพฤกษาสูงใหญ่ หรือ "กอดเกี้ยวคือกาญจนลดา อันโอบอ้อมทุมามาลย" แปรภาพตระกองกอดเปรียบกับไม้เลื้อยอันโอบกระหวัดรัดรึง

นอกจากนี้ วิธีการเล่นความบางประการได้ปรากฏเป็นที่นิยมในวรรณคดีชั้นหลังต่อมา เช่น การชมธรรมชาติโดยกล่าวถึงชื่อสัตว์ ชื่อดอกไม้ ซึ่งมีลักษณะที่ตรงกับ "ชาติ" หรือการแถลงสภาวะ อันเป็นอลังการประเภทหนึ่งในอลังการศาสตร์ สำนวนบางสำนวนอาจเทียบกับบทประพันธ์ในวรรณคดีเรื่องที่รู้จักกันอย่างดี เช่นบทชมรถทรง ในราชาพิลาปหรือนิราศยีดาตอนท้าวมาลีวราชว่าความ เนื้อความกล่าวถึงพระรามพระลักษมณ์กำลังจะเสด็จเฝ้าท้าวมาลีวราช พระอินทร์ให้มาตลีเอารถเวชยันต์มาถวาย ภาพรถทรงยิ่งใหญ่ตระการ ดังนี้

ปางนั้นเบื้องบั้นเขียวขาว หมอกมัวเดือนดาว
ตะวันชรอ่ำชรอื้อลมฝน
ฟ้าฟื้นหลั่งหล่อโชรหชรน อับแสงสุริยพล
คคริ้นคึกกึกเกริกเวหา

ความเปรียบของภาพรถทรงใกล้เคียงกับบทชมขบวนทัพในสมุทรโฆษคำฉันท์

ดุจฟ้าฟาดเพชรคีรี ดุจเสียงชลธี
รลอกกระฉอกผกาแจรง

บดดินบดฟ้าบดแสง สุริยศักดิ์สำแดง
ตระหลบด้วยธุลีเลือน
คือจะพกแผ่นหล้าฟ้าเฟือน คือจะเห็จเอาเดือน
ตระวันแลดวงดารา

(สมุทรโฆษคำฉันท์ : ๓๖)

หรือบทคร่ำครวญในราชาพิลาป จับความตอนพระรามพระลักษมณ์ตามนางสีดา ภายหลังที่ทศกัณฐ์ปลอมเป็นฤาษีมาลักนางสีดาไปจากกุฎิ

เห็นนกเรียมอื้นโองการ ว่านกเอยวาน
มาช่วยทำงลโศกา
สูรัดเร่งเร็วร้อนหา จงพบพนิดา
แลทูลจงรู้เรียมศัลย์
แล้วสูเร่งบินมาพลัน บอกข่าวจอมขวัญ
แก่กูจงรู้แห่งหา
นกบินไปแล้วบินมา ร้องโดยภาษา
จะแจ้วจะจ้อร่อกัน
บ่มิบอกข่าวได้สักอัน เรียมเจ็บจาบัลย
ป่วนหฤทัยทุกขทน

โวหารนี้ปรากฏในสมุทรโฆษคำฉันท์ (ตอนปลาย) ความตอนที่นางพินทุมบดีครวญถึงพระสมุทรโฆษ โดยฝากสารแห่งความโศกศัลย์แก่วิหคทั้งปวงไปแจ้งแก่ผู้เป็นที่รักปานดวงใจ บทประพันธ์ที่ซาบซึ้งตรึงใจด้วยการเล่นคำพ้องอย่างแยบยล ได้แก่

แขกเต้าเต้าแขกพบ ประสบด้าวสมเด็จสำ-
นักนี้ไหนเชิญไขคำ อย่าเท็จถ้อยให้พลอยหลง
เบ็ญจวรรณบรรหารเหตุ นเรศร์รั้งยังแดนดง
ใดพรอกจงบอกตรง ตำบลท้าวสถิตสถาน
ไก่ฟ้าวานหว้ายฟ้า เสาะสืบหานราบาล
ผึ้งพ้องพึ่งพบพาน บพิตรด้วยช่วยเอ็นดู

(สมุทรโฆษคำฉันท์ : ๒๑๓)

กล่าวได้ว่า ตัวอย่างบทประพันธ์เหล่านี้ นอกเหนือจากใช้ประกอบแบบแผนฉันท์ลักษณ์แล้ว ในแง่หนึ่ง ยังใช้เป็นตัวอย่างแสดงโวหารประเภทต่างๆ อีกด้วย เป็นการยืนยันว่ากวีนอกจากจะต้องมีความรู้ในเรื่องแบบแผนฉันทลักษณ์ ความรู้เรื่องเสียงของอักษร ความรู้เรื่องศัพท์แล้ว ยังต้องมีความรู้ในเรื่องโวหารที่เป็นอลังการทางความหมายอีกทางหนึ่ง

๓) การสร้างแบบแผนใหม่

นอกจากการประมวลแบบแผนฉันทลักษณ์จากวรรณคดีโบราณแล้ว สิ่งสำคัญที่จินดามณี เล่ม ๑ ได้สร้างคุณูปการไว้ คือการสร้างแบบแผนใหม่ โดยเฉพาะการประยุกต์หรือดัดแปลงคำประพันธ์ประเภทฉันท์ที่รับมาจากคัมภีร์วุตโตทัยให้เป็นคำประพันธ์ชนิดใหม่

กวีในยุคก่อนหน้าจินดามณีและในยุคจินดามณี น่าจะได้ตระหนักถึงความแตกต่างในเรื่องระบบเสียงระหว่างภาษาไทยกับภาษาบาลีสันสกฤตเป็นอย่างดี ดังจะเห็นได้ว่าคำประพันธ์ประเภทฉันท์ปรากฏเพียงไม่กี่ชนิด เป็นชนิดพื้นๆ เช่นอินทรวิเชียรฉันท์ วสันตดิลกฉันท์ เป็นต้น และฉันท์จำนวนไม่มากนี้เองที่กวีไทยได้ทดลองสร้างแบบแผนใหม่โดยตัดครุ ลหุออก ดังปรากฏเป็นคำประพันธ์ประเภทกลอนทำนุก

คำประพันธ์กลุ่มหนึ่ง นอกจากจะมีชื่อเรียกเป็นฉันท์แล้ว ยังมีคำ กลอนทำนุก ประกอบด้วย ปรากฏ ๕ ชนิดดังนี้

เยสันตา ๒๑ กลอน ๗ ทำนุก
คัมภีรา กลอน ๕ ทำนุก
ชินวร ๑๕ กลอน ๔ ทำนุก
มงคลรัตน กลนอน ๖ ทำนุก
ประทุมรัตนฉันท์ ๓๕ กลอน ๕ ทำนุก

คำว่า ทำนุก เป็นคำเขมร มีสองความหมาย ความหมายแรกแปลว่า การรักษาไว้ ถือทะนุบำรุง ความหมายที่สอง แปลว่าทำนองเพลง โดยปริยายหมายว่า แบบอย่าง ทำนอง (พจนานุกรมเขมร-ไทย เล่ม ๒ ๒๕๒๕ : ๒๓๑)

ในจินดามณี ปรากฏคำว่า ทำนุก สองแห่ง

๑.ผิจะนิพนธ์โคลงกาพย์ก็ดี... พาลนมัศบูราณ<u>ทำนุกทำเนียม</u>กลอนลิลิต ฉันทพากย คิตยราคสมเดจ์สุรางคประวัลก็ดี....

(จินดามณี : ๔๘)

๒. ให้ วิจารณ์อ่านศุภสร้อย สารสอน นี้เอย
ดู ทำนุกทำนองกลอน กล่าวอ้าง
ลำ ภุกค่ำเช้านอน อย่านิ่ง อยู่นา
นำ จิตรที่แขงกระด้าง อ่อนได้ดิบดี
(จินดามณี เล่ม ๒ : ๑๑๓)

ทำนุก ในที่นี้แปลความได้ตามความหมายที่สองคือแบบอย่างหรือทำนองกลอนทำนุก น่าจะหมายถึงแบบแผนคำประพันธ์ชนิดใหม่ ที่มีท่วงทำนองแตกต่างกับฉันท์ที่รับมาจากอินเดีย

ฉันท์ทั้ง ๕ ชนิดข้างต้น รวมทั้งสกลรัตนฉันท์ ๓๐ อักษรไม่ปรากฏในตำนียบฉันท์จากคัมภีร์วุตโตทัย ยืนยันได้ว่าฉันท์ ๖ ชนิดนี้เป็นฉันท์ที่กวีไทยได้ดัดแปลงขึ้นใหม่ เพราะไม่มีบังคับครุลหุและบางชนิดส่งสัมผัสแบบกลอนสังขลิก ซึ่งเชื่อว่าเป็นกลอนพื้นบ้าน

เยสันตา ๒๑ กลอน ๗ ทำนุก

ตั้งชื่อตามข้อความขึ้นต้นคาถาตัวอย่างในภาษาบาลี ว่า "เยสันต์ตาสันต์ตาจิต์ตา ติสรณสรณา เอต์ถโลกันต์เรวา ฯ" หนึ่งบทมี ๓ วรรค วรรคละ ๗ คำ คล้ายสัทธราฉันท์ ส่งสัมผัสแบบกลอนสังขลิก

ปางนั้นอินทรนุเทวา นิกรอมรมา มาประชุมนุมประชุมใน
๗ ๗ ๗
ยังถานถานุเลอศไกร ครั้นแล้วสดับขุบลใน เจตนานิตยบันดาล
(จินดามณี : ๖๕)

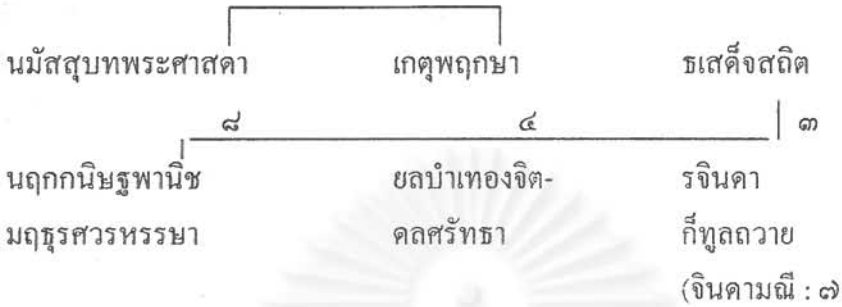
คัมภีรา กลอน ๕ ทำนุก

ตั้งชื่อตามข้อความขึ้นต้นคาถาตัวอย่างในภาษาบาลี ว่า "คัมภีราอติทุทสาสุพิปุณา นันต์ตัปเภทาคุลา โยสำขารวิการลักขณมหา นิพ์พานบัญญัต์ติโย ฯ" หนึ่งบทมี ๓ วรรค ๑๙ คำ แบ่งจังหวะเป็น ๑๒-๕-๒ คำตามลำดับ คล้ายสัททุลวิกกีฬิตฉันท์ เรียกกลอน ๕ ทำนุกตามจำนวนคำในวรรคที่สอง

ข้าไหว้บัวบทสมเด็จพุทธวรญาณ เผด็จโอฆสงสาร สำเร็จ
๑๒ ๕ ๒
เป็นอรรคอรอาริยบุทคลเดียวเด็จ บรมสรรเพชญ นฤพาน
(จินดามณี : ๖๕)

ชินวร ๑๕ กลอน ๔ ทำนุก

ตั้งชื่อตามข้อความขึ้นต้นคาถาตัวอย่างในภาษาบาลี ว่า "ชินวรคุณยุต์ตา โสต์ถิ คาถาอิมาเม ฯ" หนึ่งบทมี ๓ วรรค ๑๕ คำ แบ่งจังหวะเป็น ๘-๔-๓ คำตามลำดับ คล้ายมาลินีฉันท์ เรียกกลอน ๔ ทำนุกตามจำนวนคำในวรรคที่สอง



มงคลรัตน กลอน ๖ ทำนุก

ตั้งชื่อตามข้อความขึ้นต้นคาถาตัวอย่างในภาษาบาลี ว่า "มังคลรัตนโชติวรำ ปวโร สุดต์ ปาฏิหารรังสี ฯ" หนึ่งบทมี ๓ วรรค ๒๒ คำ แบ่งจังหวะเป็น ๑๐-๖-๖ คำตามลำดับ คล้ายสัทธราฉันท์ ส่งสัมผัสแบบกลอนสังขลิก เรียกกลอน ๔ ทำนุกตามจำนวนคำในวรรคที่สอง

ประทุมรัตนฉันท์ ๓๕ กลอน ๕ ทำนุก

หนึ่งบทมี ๗ วรรค วรรคละ ๕ คำ ส่งสัมผัสแบบกาพย์สุรางคนางค์ แต่ตัวอย่างที่ยกในจินดามณี จำนวนคำในวรรคส่วนมากมีเพียง ๔ คำ ทำให้คล้ายกาพย์สุรางคนางค์มากยิ่งขึ้น คำประพันธ์นี้ไม่ปรากฏคาถาตัวอย่างภาษาบาลี สันนิษฐานว่าน่าจะตกหล่นสูญหาย

สกลรัตนฉันท์ ๓๐ อักษร

ตั้งชื่อตามข้อความขึ้นต้นคาถาตัวอย่างในภาษาบาลี ว่า "สกลรัตนธาตุนาคเตยาค เหตวา ปวรสุคตเวสฺ ปาฏิเหรฺ กริตวา" หนึ่งบทมี ๓ วรรค ๓๐ คำ แบ่งจังหวะเป็น ๑๕-๘-๗ คำ ตามลำดับ เหตุที่จัดสกลรัตนฉันท์เข้าเป็นกลอนทำนุกด้วย เพราะส่งสัมผัสแบบกลอนสังขลิก

ข้าขอประนมบทบรมมารวิชยเจษฎา- บวรบรมตถา- คตปาฏิหารรังษี
๑๕ ๘ ๗
เสตานีลรัตนบริโตปีลังครัศมี บริขาสัญชนรุจี จรัสวรชุติชัชวาลย
(จินดามณี : ๗๑)

การดัดแปลงฉันท์ให้เป็นคำประพันธ์ประเภทใหม่ โดยการตัดครุ ลหุออกและใช้ชื่อว่า กลอนทำนุก นี้ได้ส่งอิทธิพลสืบทอดมายังประชุมลำนำ ของหลวงธรรมาภิมณฑ์ ตำราประพันธศาสตร์ในชั้นหลัง ซึ่งจะได้กล่าวโดยละเอียดในบทต่อไป

กล่าวโดยสรุป จินดามณี ฉบับพระโหราธิบดีนี้เป็นตำราประพันธศาสตร์ที่ทำหน้าที่ประมวลแบบแผนการประพันธ์ที่มีมาแต่โบราณ ในขณะเดียวกันก็ทำหน้าที่วางกฎเกณฑ์ให้รัดกุมและเป็นระบบ ในแง่นี้จินดามณีจึงถือเป็นหลักฐานของความมั่งคั่งทางวรรณคดีในยุคสมัยนั้น

นอกจากนี้ ยังกล่าวได้อีกว่าจินดามณีฉบับนี้เป็นหลักฐานในการประกาศทฤษฎีการสร้างงาน ซึ่งส่งทอดมายังตำราประพันธศาสตร์รุ่นหลัง ทฤษฎีที่ว่านี้คือ แนวคิดเรื่องกฤตยาการแห่งการประพันธ์ อันถือเป็นหัวใจของการสร้างกวีนิพนธ์ไทย ซึ่งวรรณคดีแบบฉบับของไทยในสมัยอยุธยาต้นได้แสดงให้เห็นอย่างแน่นหนามาแล้ว

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๓) ประชุมลำนำ

ประชุมลำนำ เป็นตำราการแต่งคำประพันธ์ร้อยกรองประเภทต่างๆ หลวงธรรมาภิมณฑ์ (ถึก จิตรกถึก) เป็นผู้เขียน เขียนจบเมื่อวันที่ ๓๐ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๗๐ เขียนขึ้นตามรับสั่งของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ

หนังสือเล่มนี้มีจุดมุ่งหมายคือรวบรวมฉันทลักษณ์ที่มีมาแต่เดิมแสดงไว้ เพื่อเป็นแบบให้แก่ผู้สนใจแต่งคำประพันธ์ได้ศึกษา ดังความที่ว่า "ปลุกแบบบูรพมาขาน เบาราจารย์เจิดบัญญัติสืบสรรพกระวี กองวิธีเทิดไว้ หวังฉบับแบบให้ เพื่อผู้เพียรผจง แจ้งนา" (หน้า๑) ผู้แต่งกล่าวอ้างว่าได้เรียบเรียงแบบการประพันธ์จากคัมภีร์ร้อยกรองของอินเดียหลายเล่ม เช่น คัมภีร์วุตโตทัย คัมภีร์ฉันทวตติปทีป ฉันทนิพนธ์ วุตติพยาขยา อนุวุตติพยาขยา และตำราของไทย มี จินดามณี เป็นต้น น่าสังเกตว่ามีคัมภีร์วุตโตทัยและจินดามณีเท่านั้นที่ปรากฏเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง ส่วนคัมภีร์อื่นนั้นไม่เป็นที่รู้จัก ทั้งนี้เพราะไม่ปรากฏการเผยแพร่ต้นฉบับเหล่าในวงการประพันธ์เลย

ประชุมลำนำ ถือเป็นตำราฉันทลักษณ์ที่รวบรวมบัญญัติกาพย์กลอนต่างๆ ไว้สมบูรณ์มากที่สุดเล่มหนึ่ง เห็นได้ชัดว่าผู้แต่งได้พยายามประมวลฉันทลักษณ์ทั้งหลายให้เป็นระบบเดียวกัน คุณลักษณะของตำราเล่มนี้มิได้มีไว้ใช้สอนการแต่งคำประพันธ์เช่นจินดามณี แต่ใช้เป็นตำราที่ให้ความรู้ทางด้านแบบแผนฉันทลักษณ์และความรู้ด้านการอ่านคำประพันธ์ร้อยกรอง นอกจากนี้อาจถือได้ว่า ประชุมลำนำเป็นตำราฉันทลักษณ์ที่แสดงให้เห็นความรุ่มรวยของวรรณศิลป์ไทยอย่างชัดเจน

๑.ประมวลฉันทลักษณ์ในประชุมลำนำ

เนื้อหาในประชุมลำนำแบ่งเป็น ๒ ส่วน ส่วนที่หนึ่ง กล่าวถึงพัฒนาการและที่มาของคำประพันธ์แต่ละประเภท ส่วนที่สอง แสดงแบบแผนคำประพันธ์พร้อมยกตัวอย่างบทประพันธ์ประกอบ

ในส่วนที่หนึ่ง หลังจากจบบทไหว้พระรัตนตรัยและบอกจุดมุ่งหมายในการแต่งแล้ว ผู้แต่งกล่าวถึงตำราฉันทลักษณ์ทั้งปวงว่า เดิมแต่งเป็นภาษาสันสกฤตแล้วแปลจากสันสกฤตเป็นมคธ จากนั้นจึงแปลเป็นไทย เช่นจินดามณี

จากนั้น ผู้แต่งกล่าวถึงการจัดแบ่งคณะฉันท์เป็นมาตราพฤติและวรรณพฤติในคัมภีร์วุตโตทัย คณะทั้ง ๘ ของฉันท์ และอธิบายว่าในคัมภีร์วุตโตทัยไม่ได้กำหนดลักษณะสัมผัส มีแต่คณะฉันท์และครุ ลหุ ลักษณะสัมผัสมีใน "คัมภีร์กาพย์" คือกาพยสารวิลาสินี กาพยคัณฐ กาพยสารจินดา เป็นต้น ทั้งยังกล่าวว่า ในสมัยก่อนการแต่งคำประพันธ์นิยมแต่งภาษาบาลีก่อน หรือหากจะแต่งภาษาไทยก็มีภาษาบาลีแทรกด้วย ต่อมาจึงใช้ภาษาไทยล้วนๆ

ผู้แต่งอธิบายที่มาของคำประพันธ์แต่ละประเภท โดยพิจารณาฉันท์เป็นจุดเริ่มต้น ฉันท์มีที่มาจากสันสกฤตและบาลี ในระยะหลังเมื่อกวีแต่งเรื่องเป็นไทยเพื่อใช้สวดหรือขับร้องก็แต่งเป็นกาพย์ คือมีคณะอย่างฉันท์ ไม่มีบังคับครุ ลหุ และเพิ่มสัมผัส กลอนมีที่มาจากฉันท์ ร่ายและโคลงมีที่มาจากกาพย์ * และตามด้วยกลอักษรมีฤาษีแปลงสาร ไทหลง ไทนับ ๓ ไทนับ ๕ อักษรเลขฝนแสนห่า

เนื้อหาส่วนที่สองซึ่งเป็นหัวใจของตำราเล่มนี้คือ การแสดงแบบแผนคำประพันธ์ชนิดต่างๆ พร้อมยกตัวอย่างบทประพันธ์ประกอบ

ผู้แต่งได้แสดงแบบแผนคำประพันธ์ไว้อย่างหลากหลายและเป็นระบบ ดังนี้

๑.คำประพันธ์ประเภท "ฉันท์"

๑) ฉันท์เดิมในภาษาบาลีและสันสกฤตมี ๖ ชนิด ได้แก่

อินทรวิเชียรฉันท์

โตฎกฉันท์

วสันตดิลกฉันท์

มาลินีฉันท์

ฉันท์ฉบัง

สัททุลวิกกีฬิตฉันท์

๒) ลำนำฉันท์ มี ๒๓ ชนิด ได้แก่

ลำนำ ๑๑ ประเทียบอินทรวิเชียรฉันท์

ลำนำ ๑๑ ประเทียบโทธกฉันท์

ลำนำ ๑๑ ประเทียบโทธตาฉันท์

---

*เรื่องที่มาของคำประพันธ์แต่ละประเภทนี้จะได้อภิปรายในบทที่ ๔ ของงานวิจัยนี้

ลำนำ ๑๒ ประเทียบวังสัฏฐฉันท์
ลำนำ ๑๒ ประเทียบโตฎกฉันท์
ลำนำ ๑๒ ประเทียบวิลัมพนิมาลาฉันท์
ลำนำ ๑๒ ประเทียบปุฏฉันท์
ลำนำ ๑๓ ประเทียบปหาสินีฉันท์
ลำนำ ๑๓ ประเทียบรุจิราฉันท์
ลำนำ ๑๔ ประเทียบปะราชิตะฉันท์
ลำนำ ๑๔ ประเทียบวสันตดิลกฉันท์
ลำนำ ๑๕ ประเทียบมาลินีฉันท์
ลำนำ ๑๕ ประเทียบปภัททกฉันท์
ลำนำ ๑๖ ประเทียบวานินีฉันท์
ลำนำ ๑๗ ประเทียบสิขิรินีฉันท์
ลำนำ ๑๗ ประเทียบหรณีฉันท์
ลำนำ ๑๗ ประเทียบมันทักกันตาฉันท์
ลำนำ ๑๘ ประเทียบกุสุมิตลดาเวลิตาฉันท์
ลำนำ ๑๙ ประเทียบเมฆวิปผุชธิตาฉันท์
ลำนำ ๑๙ ประเทียบสัททุลวิกกีฬิตฉันท์
ลำนำ ๒๐ ประเทียบอีทิสะฉันท์
ลำนำ ๒๑ ประเทียบสัทธราฉันท์
ลำนำ ๒๒ ประเทียบภัทธกฉันท์

๓) ฉันท์วิสมพฤติ มี ๙ ชนิด ได้แก่
อาวัตตฉันท์
ปฐยาวัตตฉันท์
วิปริตปฐยาวัตตฉันท์
จปลาวัตตฉันท์
วิปุลาฉันท์
ภะการวิปุลาฉันท์
ระการวิปุลาฉันท์
นการวิปุลาฉันท์
ตระการวิปุลาฉันท์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๒.คำประพันธ์ประเภท "กลอน"

๑) กลอน

ผู้แต่งได้แสดงแบบแผนของกลอน ๘ ชนิดตามจำนวนคำในวรรค ซึ่งเริ่มจากกลอน ๒ คือจำนวนคำมีวรรคละ ๒ คำ ไปจนถึงกลอน ๙ คือมีจำนวนคำวรรคละ ๙ คำ กลอน ๘ ชนิดเรียกตามจำนวนคำที่ปรากฏในแต่ละวรรค ดังนี้

กลอน ๒
กลอน ๓
กลอน ๔
กลอน ๕
กลอน ๖
กลอน ๗
กลอน ๘
กลอน ๙

๒) ลำนำกลอน

ผู้แต่งได้แสดงแบบแผนของลำนำกลอนไว้เป็นระบบเดียวกับกลอน คือเริ่มจากลำนำกลอน ๓ ไปจนถึงลำนำกลอน ๙ โดยเรียกชื่อตามจำนวนคำในวรรคหน้า และแต่ละชนิดยังแยกเป็นแบบย่อยๆ อีก ๖ แบบตามจำนวนคำที่เพิ่มขึ้นในวรรคหลัง ดังนั้นลำนำกลอนจึงมีทั้งสิ้น ๔๒ แบบ ดังนี้

ลำนำกลอน ๓ -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
ลำนำกลอน ๓ -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
ลำนำกลอน ๓ -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
ลำนำกลอน ๓ -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
ลำนำกลอน ๓ -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
ลำนำกลอน ๓ -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

ลำนำกลอน ๔ -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
ลำนำกลอน ๔ -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
ลำนำกลอน ๔ -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
ลำนำกลอน ๔ -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๗ คำ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำนำกลอน ๔ -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
ลำนำกลอน ๔ -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

ลำนำกลอน ๕ -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
ลำนำกลอน ๕ -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
ลำนำกลอน ๕ -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
ลำนำกลอน ๕ -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
ลำนำกลอน ๕ -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
ลำนำกลอน ๕ -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

ลำนำกลอน ๖ -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
ลำนำกลอน ๖ -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
ลำนำกลอน ๖ -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
ลำนำกลอน ๖ -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
ลำนำกลอน ๖ -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
ลำนำกลอน ๖ -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

ลำนำกลอน ๗ -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
ลำนำกลอน ๗ -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
ลำนำกลอน ๗ -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
ลำนำกลอน ๗ -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
ลำนำกลอน ๗ -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
ลำนำกลอน ๗ -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

ลำนำกลอน ๘ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
ลำนำกลอน ๘ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
ลำนำกลอน ๘ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
ลำนำกลอน ๘ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
ลำนำกลอน ๘ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
ลำนำกลอน ๘ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำนำกลอน ๘ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
ลำนำกลอน ๘ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
ลำนำกลอน ๘ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
ลำนำกลอน ๘ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
ลำนำกลอน ๘ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
ลำนำกลอน ๘ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๘ คำ

๓.คำประพันธ์ประเภท "กานต์"

คำประพันธ์ประเภทกานต์มี ๒ ประเภทใหญ่ๆ คือกานต์สุภาพ และกานต์ดั้น * กานต์ทั้งสองประเภทนี้ใช้ระบบการแบ่งชนิดและแตกแขนงไปเป็นแบบย่อยๆ เช่นเดียวกับคำประพันธ์กลอน ดังนั้นจึงมีกานต์สุภาพ ๘ ชนิด ลำนำกานต์สุภาพ ๔๒ แบบ กานต์ดั้น ๘ ชนิด ลำนำกานต์ดั้น ๔๒ แบบ

กานต์สุภาพ

กานต์ ๒ สุภาพ
กานต์ ๓ สุภาพ
กานต์ ๔ สุภาพ
กานต์ ๕ สุภาพ
กานต์ ๖ สุภาพ
กานต์ ๗ สุภาพ
กานต์ ๘ สุภาพ
กานต์ ๙ สุภาพ

ลำนำกานต์สุภาพ

ลำนำกานต์ ๓ สุภาพ -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
ลำนำกานต์ ๓ สุภาพ -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
ลำนำกานต์ ๓ สุภาพ -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๖ คำ

---

* ความแตกต่างระหว่างกานต์สุภาพและกานต์ดั้นจะได้กล่าวถึงในการิวเคราะห์พัฒนาการของแนวคิดเรื่องฉันทลักษณ์ในลำดับต่อไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำนำกานต์ ๓ สุภาพ -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
ลำนำกานต์ ๓ สุภาพ -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
ลำนำกานต์ ๓ สุภาพ -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

ลำนำกานต์ ๔ สุภาพ -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
ลำนำกานต์ ๔ สุภาพ -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
ลำนำกานต์ ๔ สุภาพ -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
ลำนำกานต์ ๔ สุภาพ -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
ลำนำกานต์ ๔ สุภาพ -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
ลำนำกานต์ ๔ สุภาพ -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

ลำนำกานต์ ๕ สุภาพ -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
ลำนำกานต์ ๕ สุภาพ -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
ลำนำกานต์ ๕ สุภาพ -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
ลำนำกานต์ ๕ สุภาพ -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
ลำนำกานต์ ๕ สุภาพ -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
ลำนำกานต์ ๕ สุภาพ -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

ลำนำกานต์ ๖ สุภาพ -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
ลำนำกานต์ ๖ สุภาพ -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
ลำนำกานต์ ๖ สุภาพ -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
ลำนำกานต์ ๖ สุภาพ -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
ลำนำกานต์ ๖ สุภาพ -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
ลำนำกานต์ ๖ สุภาพ -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

ลำนำกานต์ ๗ สุภาพ -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
ลำนำกานต์ ๗ สุภาพ -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
ลำนำกานต์ ๗ สุภาพ -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
ลำนำกานต์ ๗ สุภาพ -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
ลำนำกานต์ ๗ สุภาพ -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
ลำนำกานต์ ๗ สุภาพ -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

ลำนำกานต์ ๘ สุภาพ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
ลำนำกานต์ ๘ สุภาพ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
ลำนำกานต์ ๘ สุภาพ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
ลำนำกานต์ ๘ สุภาพ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
ลำนำกานต์ ๘ สุภาพ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
ลำนำกานต์ ๘ สุภาพ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๘ คำ

ลำนำกานต์ ๙ สุภาพ -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
ลำนำกานต์ ๙ สุภาพ -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
ลำนำกานต์ ๙ สุภาพ -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
ลำนำกานต์ ๙ สุภาพ -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
ลำนำกานต์ ๙ สุภาพ -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
ลำนำกานต์ ๙ สุภาพ -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๘ คำ

กานต์ดั้น
กานต์ ๒ ดั้น
กานต์ ๓ ดั้น
กานต์ ๔ ดั้น
กานต์ ๕ ดั้น
กานต์ ๖ ดั้น
กานต์ ๗ ดั้น
กานต์ ๘ ดั้น
กานต์ ๙ ดั้น

ลำนำกานต์ดั้น
ลำนำกานต์ ๓ ดั้น -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
ลำนำกานต์ ๓ ดั้น -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
ลำนำกานต์ ๓ ดั้น -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
ลำนำกานต์ ๓ ดั้น -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
ลำนำกานต์ ๓ ดั้น -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
ลำนำกานต์ ๓ ดั้น -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำนำกานต์ ๔ ดั้น -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
ลำนำกานต์ ๔ ดั้น -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
ลำนำกานต์ ๔ ดั้น -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
ลำนำกานต์ ๔ ดั้น -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
ลำนำกานต์ ๔ ดั้น -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
ลำนำกานต์ ๔ ดั้น -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

ลำนำกานต์ ๕ ดั้น -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
ลำนำกานต์ ๕ ดั้น -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
ลำนำกานต์ ๕ ดั้น -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
ลำนำกานต์ ๕ ดั้น -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
ลำนำกานต์ ๕ ดั้น -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
ลำนำกานต์ ๕ ดั้น -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

ลำนำกานต์ ๖ ดั้น -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
ลำนำกานต์ ๖ ดั้น -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
ลำนำกานต์ ๖ ดั้น -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
ลำนำกานต์ ๖ ดั้น -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
ลำนำกานต์ ๖ ดั้น -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
ลำนำกานต์ ๖ ดั้น -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

ลำนำกานต์ ๗ ดั้น -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
ลำนำกานต์ ๗ ดั้น -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
ลำนำกานต์ ๗ ดั้น -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
ลำนำกานต์ ๗ ดั้น -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
ลำนำกานต์ ๗ ดั้น -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
ลำนำกานต์ ๗ ดั้น -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

ลำนำกานต์ ๘ ดั้น -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
ลำนำกานต์ ๘ ดั้น -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
ลำนำกานต์ ๘ ดั้น -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
ลำนำกานต์ ๘ ดั้น -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๖ คำ

ลำนำกานต์ ๘ ดั้น -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
ลำนำกานต์ ๘ ดั้น -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

ลำนำกานต์ ๙ ดั้น -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
ลำนำกานต์ ๙ ดั้น -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
ลำนำกานต์ ๙ ดั้น -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
ลำนำกานต์ ๙ ดั้น -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
ลำนำกานต์ ๙ ดั้น -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
ลำนำกานต์ ๙ ดั้น -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๘ คำ

๔.คำประพันธ์ประเภท "บท"

แบ่งออกเป็น ๓ ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่

๑) บทร้อง มีบทละคร บทดอกสร้อย บทสักรวา

๒) บทขับ มีบทเสภา

๓) บทกล่อม แบ่งออกตามลักษณะคำประพันธ์ของกลอน กานต์ โคลง ๒ โคลง ๓ กลอนสังขลิก เป็นบทกลอน บทกานต์สุภาพ บทกานต์ดั้น บทสอง-เทียบโคลง ๒ บทสาม-เทียบโคลง ๓ บทสังขลิก แต่ละชนิดยังแยกเป็นลำนำแบบย่อยๆ เช่นเดียวกับกลอนและกานต์ ดังนี้

บทกลอน

บทกลอน ๒
บทกลอน ๓
บทกลอน ๔
บทกลอน ๕
บทกลอน ๖
บทกลอน ๗
บทกลอน ๘
บทกลอน ๙

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทลำนำกลอน

บทลำนำกลอน ๓ -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
บทลำนำกลอน ๓ -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
บทลำนำกลอน ๓ -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
บทลำนำกลอน ๓ -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
บทลำนำกลอน ๓ -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
บทลำนำกลอน ๓ -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

บทลำนำกลอน ๔ -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
บทลำนำกลอน ๔ -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
บทลำนำกลอน ๔ -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
บทลำนำกลอน ๔ -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
บทลำนำกลอน ๔ -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
บทลำนำกลอน ๔ -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

บทลำนำกลอน ๕ -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
บทลำนำกลอน ๕ -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
บทลำนำกลอน ๕ -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
บทลำนำกลอน ๕ -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
บทลำนำกลอน ๕ -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
บทลำนำกลอน ๕ -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

บทลำนำกลอน ๖ -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
บทลำนำกลอน ๖ -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
บทลำนำกลอน ๖ -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
บทลำนำกลอน ๖ -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
บทลำนำกลอน ๖ -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
บทลำนำกลอน ๖ -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

บทลำนำกลอน ๗ -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
บทลำนำกลอน ๗ -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
บทลำนำกลอน ๗ -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
บทลำนำกลอน ๗ -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
บทลำนำกลอน ๗ -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
บทลำนำกลอน ๗ -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

บทลำนำกลอน ๘ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
บทลำนำกลอน ๘ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
บทลำนำกลอน ๘ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
บทลำนำกลอน ๘ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
บทลำนำกลอน ๘ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
บทลำนำกลอน ๘ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

บทลำนำกลอน ๙ -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
บทลำนำกลอน ๙ -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
บทลำนำกลอน ๙ -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
บทลำนำกลอน ๙ -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
บทลำนำกลอน ๙ -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
บทลำนำกลอน ๙ -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๘ คำ

บทกานต์สุภาพ

บทกานต์ ๒ สุภาพ
บทกานต์ ๓ สุภาพ
บทกานต์ ๔ สุภาพ
บทกานต์ ๕ สุภาพ
บทกานต์ ๖ สุภาพ
บทกานต์ ๗ สุภาพ
บทกานต์ ๘ สุภาพ
บทกานต์ ๙ สุภาพ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทลำนำกานต์สุภาพ

บทลำนำกานต์ ๓ สุภาพ -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
บทลำนำกานต์ ๓ สุภาพ -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
บทลำนำกานต์ ๓ สุภาพ -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
บทลำนำกานต์ ๓ สุภาพ -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
บทลำนำกานต์ ๓ สุภาพ -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
บทลำนำกานต์ ๓ สุภาพ -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

บทลำนำกานต์ ๔ สุภาพ -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
บทลำนำกานต์ ๔ สุภาพ -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
บทลำนำกานต์ ๔ สุภาพ -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
บทลำนำกานต์ ๔ สุภาพ -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
บทลำนำกานต์ ๔ สุภาพ -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
บทลำนำกานต์ ๔ สุภาพ -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

บทลำนำกานต์ ๕ สุภาพ -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
บทลำนำกานต์ ๕ สุภาพ -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
บทลำนำกานต์ ๕ สุภาพ -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
บทลำนำกานต์ ๕ สุภาพ -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
บทลำนำกานต์ ๕ สุภาพ -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
บทลำนำกานต์ ๕ สุภาพ -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

บทลำนำกานต์ ๖ สุภาพ -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
บทลำนำกานต์ ๖ สุภาพ -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
บทลำนำกานต์ ๖ สุภาพ -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
บทลำนำกานต์ ๖ สุภาพ -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
บทลำนำกานต์ ๖ สุภาพ -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
บทลำนำกานต์ ๖ สุภาพ -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

บทลำนำกานต์ ๗ สุภาพ -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
บทลำนำกานต์ ๗ สุภาพ -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
บทลำนำกานต์ ๗ สุภาพ -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
บทลำนำกานต์ ๗ สุภาพ -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
บทลำนำกานต์ ๗ สุภาพ -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
บทลำนำกานต์ ๗ สุภาพ -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

บทลำนำกานต์ ๘ สุภาพ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
บทลำนำกานต์ ๘ สุภาพ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
บทลำนำกานต์ ๘ สุภาพ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
บทลำนำกานต์ ๘ สุภาพ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
บทลำนำกานต์ ๘ สุภาพ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
บทลำนำกานต์ ๘ สุภาพ -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

บทลำนำกานต์ ๙ สุภาพ -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
บทลำนำกานต์ ๙ สุภาพ -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
บทลำนำกานต์ ๙ สุภาพ -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
บทลำนำกานต์ ๙ สุภาพ -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
บทลำนำกานต์ ๙ สุภาพ -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
บทลำนำกานต์ ๙ สุภาพ -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๘ คำ

บทกานต์ดั้น

บทกานต์ ๒ ดั้น
บทกานต์ ๓ ดั้น
บทกานต์ ๔ ดั้น
บทกานต์ ๕ ดั้น
บทกานต์ ๖ ดั้น
บทกานต์ ๗ ดั้น
บทกานต์ ๘ ดั้น
บทกานต์ ๙ ดั้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทลำนำกานต์ดั้น

บทลำนำกานต์ ๓ ดั้น -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
บทลำนำกานต์ ๓ ดั้น -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
บทลำนำกานต์ ๓ ดั้น -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
บทลำนำกานต์ ๓ ดั้น -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
บทลำนำกานต์ ๓ ดั้น -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
บทลำนำกานต์ ๓ ดั้น -วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

บทลำนำกานต์ ๔ ดั้น -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
บทลำนำกานต์ ๔ ดั้น -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
บทลำนำกานต์ ๔ ดั้น -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
บทลำนำกานต์ ๔ ดั้น -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
บทลำนำกานต์ ๔ ดั้น -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
บทลำนำกานต์ ๔ ดั้น -วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

บทลำนำกานต์ ๕ ดั้น -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
บทลำนำกานต์ ๕ ดั้น -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
บทลำนำกานต์ ๕ ดั้น -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
บทลำนำกานต์ ๕ ดั้น -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
บทลำนำกานต์ ๕ ดั้น -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
บทลำนำกานต์ ๕ ดั้น -วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

บทลำนำกานต์ ๖ ดั้น -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
บทลำนำกานต์ ๖ ดั้น -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
บทลำนำกานต์ ๖ ดั้น -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
บทลำนำกานต์ ๖ ดั้น -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
บทลำนำกานต์ ๖ ดั้น -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
บทลำนำกานต์ ๖ ดั้น -วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

บทลำนำกานต์ ๗ ดั้น -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
บทลำนำกานต์ ๗ ดั้น -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
บทลำนำกานต์ ๗ ดั้น -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
บทลำนำกานต์ ๗ ดั้น -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
บทลำนำกานต์ ๗ ดั้น -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
บทลำนำกานต์ ๗ ดั้น -วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

บทลำนำกานต์ ๘ ดั้น -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
บทลำนำกานต์ ๘ ดั้น -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
บทลำนำกานต์ ๘ ดั้น -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
บทลำนำกานต์ ๘ ดั้น -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
บทลำนำกานต์ ๘ ดั้น -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
บทลำนำกานต์ ๘ ดั้น -วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

บทลำนำกานต์ ๙ ดั้น -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
บทลำนำกานต์ ๙ ดั้น -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
บทลำนำกานต์ ๙ ดั้น -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
บทลำนำกานต์ ๙ ดั้น -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
บทลำนำกานต์ ๙ ดั้น -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
บทลำนำกานต์ ๙ ดั้น -วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๘ คำ

บทสอง-เทียบโคลง ๒

บัญญัต ๒ (วรรคต้น ๒ คำ วรรคสอง ๒ คำ วรรคสาม ๒ คำ)
บัญญัต ๓ (วรรคต้น ๓ คำ วรรคสอง ๓ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
บัญญัต ๔ (วรรคต้น ๔ คำ วรรคสอง ๔ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
บัญญัต ๕ (วรรคต้น ๕ คำ วรรคสอง ๕ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
บัญญัต ๖ (วรรคต้น ๖ คำ วรรคสอง ๖ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
บัญญัต ๗ (วรรคต้น๗ คำ วรรคสอง ๗ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
บัญญัต ๘ (วรรคต้น ๘ คำ วรรคสอง ๘ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
บัญญัต ๙ (วรรคต้น ๙ คำ วรรคสอง ๙ คำ วรรคสาม ๔ คำ)

ลำนำบทสอง

บัญญัต ๓ (วรรคต้น ๓ คำ วรรคสอง ๔ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๓ คำ วรรคสอง ๕ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๓ คำ วรรคสอง ๖ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๓ คำ วรรคสอง ๗ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๓ คำ วรรคสอง ๘ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๓ คำ วรรคสอง ๙ คำ วรรคสาม ๔ คำ)

บัญญัต ๔ (วรรคต้น ๔ คำ วรรคสอง ๓ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๔ คำ วรรคสอง ๕ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๔ คำ วรรคสอง ๖ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๔ คำ วรรคสอง ๗ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๔ คำ วรรคสอง ๘ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๔ คำ วรรคสอง ๙ คำ วรรคสาม ๔ คำ)

บัญญัต ๕ (วรรคต้น ๕ คำ วรรคสอง ๓ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๕ คำ วรรคสอง ๔ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๕ คำ วรรคสอง ๖ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๕ คำ วรรคสอง ๗ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๕ คำ วรรคสอง ๘ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๕ คำ วรรคสอง ๙ คำ วรรคสาม ๔ คำ)

บัญญัต ๖ (วรรคต้น ๖ คำ วรรคสอง ๓ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๖ คำ วรรคสอง ๔ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๖ คำ วรรคสอง ๕ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๖ คำ วรรคสอง ๗ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๖ คำ วรรคสอง ๘ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๖ คำ วรรคสอง ๙ คำ วรรคสาม ๔ คำ)

บัญญัต ๗ (วรรคต้น ๗ คำ วรรคสอง ๓ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๗ คำ วรรคสอง ๔ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๗ คำ วรรคสอง ๕ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๗ คำ วรรคสอง ๖ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๗ คำ วรรคสอง ๘ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๗ คำ วรรคสอง ๙ คำ วรรคสาม ๔ คำ)

บัญญัต ๘ (วรรคต้น ๘ คำ วรรคสอง ๓ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๘ คำ วรรคสอง ๔ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๘ คำ วรรคสอง ๕ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๘ คำ วรรคสอง ๖ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๘ คำ วรรคสอง ๗ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๘ คำ วรรคสอง ๙ คำ วรรคสาม ๔ คำ)

บัญญัต ๙ (วรรคต้น ๙ คำ วรรคสอง ๓ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๙ คำ วรรคสอง ๔ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๙ คำ วรรคสอง ๕ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๙ คำ วรรคสอง ๖ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๙ คำ วรรคสอง ๗ คำ วรรคสาม ๔ คำ)
(วรรคต้น ๙ คำ วรรคสอง ๘ คำ วรรคสาม ๔ คำ)

บทสาม -เทียบโคลง ๓

บัญญัต ๒ (วรรคละ ๒ คำเท่ากันทุกวรรค)
บัญญัต ๓ (วรรคละ ๓ คำเท่ากันทุกวรรค)
บัญญัต ๔ (วรรคละ ๔ คำเท่ากันทุกวรรค)
บัญญัต ๕ (วรรคละ ๕ คำเท่ากันทุกวรรค)
บัญญัต ๖ (วรรคละ ๖ คำเท่ากันทุกวรรค)
บัญญัต ๗ (วรรคละ ๗ คำเท่ากันทุกวรรค)
บัญญัต ๘ (วรรคละ ๘ คำเท่ากันทุกวรรค)
บัญญัต ๙ (วรรคละ ๙ คำเท่ากันทุกวรรค)

ลำนำบทสาม

บัญญัต ๓ (วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๔ คำ)
(วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๕ คำ)
(วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๖ คำ)
(วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๗ คำ)
(วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๘ คำ)
(วรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๙ คำ)

บัญญัต ๔ (วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๓ คำ)
(วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๕ คำ)
(วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๖ คำ)
(วรรคหน้า ๔คำ วรรคหลัง ๗ คำ)
(วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๘ คำ)
(วรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๙ คำ)

บัญญัต ๕ (วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๓ คำ)
(วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๔ คำ)
(วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๖ คำ)
(วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๗ คำ)
(วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๘ คำ)
(วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๙ คำ)

บัญญัต ๖ (วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๓ คำ)
(วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๔ คำ)
(วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๕ คำ)
(วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๗ คำ)
(วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๘ คำ)
(วรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๙ คำ)

บัญญัต ๗ (วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๓ คำ)
(วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๔ คำ)
(วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๕ คำ)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

(วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๖ คำ)
(วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๘ คำ)
(วรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๙ คำ)

บัญญัติ ๘ (วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๓ คำ)
(วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๔ คำ)
(วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๕ คำ)
(วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๖ คำ)
(วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๗ คำ)
(วรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๙ คำ)

บัญญัติ ๙ (วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๓ คำ)
(วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๔ คำ)
(วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๕ คำ)
(วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๖ คำ)
(วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๗ คำ)
(วรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๘ คำ)

บทกล่อมนอกจากจะมีบทกลอน บทลำนำกลอน บทกานต์ บทลำนำกานต์ บทสอง ลำนำบทสอง บาทสาม ลำนำบทสามแล้ว ผู้แต่งได้รวบรวมกลอนชาวบ้านประเภทเพลงเด็ก ซึ่งส่วนใหญ่เป็นบทร้องเล่นมาจัดระเบียบเป็นทำเนียบกลอนสังขลิก* ทำเนียบลำนำกลอนสังขลิก ทำเนียบบทสังขลิก และทำเนียบบทลำนำสังขลิก ทำเนียบแต่ละประเภทประกอบไปด้วยแบบย่อย ๆ เช่นเดียวกับกลอน ลำนำกลอน บทกลอน บทลำนำกลอน กานต์ ลำนำกานต์ บทกานต์ บทลำนำกานต์ ดังนี้

---

*สุภาพร มากแจ้งอธิบายกลอนสังขลิก ว่าเป็นกลอนชาวบ้านประเภทเพลงเด็ก โดยมากเป็นบทร้องเล่น จำนวนคำในวรรคมีตั้งแต่วรรคละ ๓ คำถึงวรรคละ ๕ คำ กำหนดบาทละ ๒ วรรค บทหนึ่งจะมีกี่บาทก็ได้ ลักษณะเด่นอยู่ที่การส่งสัมผัสที่ไม่เหมือนกับกลอนสุภาพ กลอนสังขลิกบังคับสัมผัส ๒ แห่ง ได้แก่สัมผัสระหว่างวรรคแรกกับวรรคหลังในบาทเดียวกันแห่งหนึ่ง และสัมผัสท้ายบาทแรกกับท้ายวรรคแรกของบาทต่อไปอีกแห่งหนึ่งเกี่ยวเนื่องกันไปเรื่อย ๆ จนตลอดบท (สุภาพร มากแจ้ง ๒๕๓๕ : ๘๕)

ทำเนียบกลอนสังขลิกมี ๘ ประเภท

กลอน ๒ สังขลิก

กลอน ๓ สังขลิก

กลอน ๔ สังขลิก

กลอน ๕ สังขลิก

กลอน ๖ สังขลิก

กลอน ๗ สังขลิก

กลอน ๘ สังขลิก

กลอน ๙ สังขลิก

ทำเนียบลำนำสังขลิก มี ๗ ประเภท แต่ละประเภทมี ๖ แบบ รวม ๔๒ แบบ

ลำนำกลอน ๓ สังขลิก -บัญญัติวรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

ลำนำกลอน ๔ สังขลิก -บัญญัติวรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

ลำนำกลอน ๕ สังขลิก -บัญญัติวรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำนำกลอน ๖ สังขลิก -บัญญัติวรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

ลำนำกลอน ๗ สังขลิก -บัญญัติวรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

ลำนำกลอน ๘ สังขลิก -บัญญัติวรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

ลำนำกลอน ๙ สังขลิก -บัญญัติวรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๘ คำ

<u>ทำเนียบบทสังขลิก</u> มี ๘ ประเภท

บท ๒ สังขลิก

บท ๓ สังขลิก

บท ๔ สังขลิก

บท ๕ สังขลิก

บท ๖ สังขลิก

บท ๗ สังขลิก

บท ๘ สังขลิก

บท ๙ สังขลิก

<u>ทำเนียบบทลำนำสังขลิก</u> มี ๗ ประเภท แต่ละประเภทมี ๖ แบบ รวม ๔๒ แบบ

บทลำนำ ๓ สังขลิก
-บัญญัติวรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๓ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

บทลำนำ ๔ สังขลิก
-บัญญัติวรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

บทลำนำ ๕ สังขลิก
-บัญญัติวรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

บทลำนำ ๖ สังขลิก
-บัญญัติวรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๕ คำ

-บัญญัติวรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๖ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

บทลำนำ ๗ สังขลิก -บัญญัติวรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๘ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

บทลำนำ ๘ สังขลิก -บัญญัติวรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๙ คำ

บทลำนำ ๙ สังขลิก -บัญญัติวรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๓ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
-บัญญัติวรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๘ คำ

นอกจากนี้ยังมีทำเนียบบทกาพย์ลำนำ ประกอบไปด้วยบทกาพย์ลำนำ ๑๑ บทกาพย์ลำนำ ๑๖ และกาพยภุชงคลิลา

สุดท้ายได้แก่คำประพันธ์ประเภทเพลง ประกอบไปด้วยเพลงวงหรือเพลงปรบไก่ เพลงเรือ เพลงกระบอก และเพลงควง

๒.พัฒนาการของแนวคิดเรื่องฉันทลักษณ์

แบบแผนคำประพันธ์อันปรากฏหลากหลายในหนังสือประชุมลำนำนี้ แสดงให้เห็นพัฒนาการของแนวคิดเรื่องฉันทลักษณ์ไทยอย่างน้อย ๓ ประการ

๒.๑ ลำนำ : การจัดระเบียบแบบแผนฉันทลักษณ์ไทย

๒.๒ กานต์ : รูปแบบเชิงทดลองของฉันทลักษณ์ไทย

๒.๓ บทและเพลง : จากวรรณกรรมมุขปาฐะสู่แบบแผนลายลักษณ์

๒.๑ ลำนำ : การจัดระเบียบแบบแผนฉันทลักษณ์ไทย

ลำนำ เป็นคำที่มีความสำคัญอย่างยิ่งในฐานะที่เป็นชื่อของตำราเล่มนี้ ใน อักขราภิธานศรับท์ ของหมอปรัดเล (๒๕๑๔ : ๖๑๖) อธิบายคำ ลำนำ ไว้อย่างกว้างว่า "คือทำนอง บันดาทำนอง มีทำนองสวด เป็นต้น เรียกว่า ลำนำ ได้ทั้งสิ้น"

ในตอนต้นของหนังสือ ผู้แต่งได้กล่าวถึงพัฒนาการของการประพันธ์ โดยใช้คำว่า "ลำนำ" ดังนี้

> "ครั้นต่อมาเมื่อยุคสมัยเจริญขึ้น บรรดาจินตกระวีที่ฝักใฝ่ในการประพันธ์ ก็ต่างคิดผูกเป็นลำนำตามพากย์ขึ้นไว้ (แลไม่ใช้ภาษามคธ) เพื่ออ่านแลสวดหรือขับร้องเป็นทำนองต่าง ๆ ..."

> "ครั้นล่วงยุคนั้นมา ส่วนโบราณจินตกระวีที่ฝักใฝ่ในภาษาไทก็ต่างคิดร้อยกรองเรียบเรียงเป็นลำนำภาษาไทยขึ้นอีกแผนกหนึ่ง.... มีกำหนดวรรค แลตอนตามลักขณฉันท์แลจัดสัมผัสอย่างกาพย์ บัญญัติตามประเภทต่าง ๆ คือคำฉันท์ คำพากย์ คำกลอน กาพย์ แลร่าย โคลง กานต์ บทแลเพลงต่าง ๆ เพื่อสำหรับอ่าน แลสวด ขับร้องเป็นทำนองต่าง ๆ กัน"

(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๓)

เมื่ออธิบายวิธีอ่านฉันท์ ความตอนหนึ่ง ผู้แต่งกล่าวว่า

> "..พึงสำรวมเสียงให้ต้องตามฐานกรณอักษร ประคองเสียงให้
> พร้อมด้วยกระแส แลกังวานให้ต้องตามลีลาศลำนำจึ่งจะเสนาะ..."
> (หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๒๐)

เห็นได้ว่าผู้แต่งใช้คำ ลำนำ ในความหมายที่ตรงกับอักขราภิธานศรับท์ ของหมอปรัดเล คือทำนอง อันเกี่ยวเนื่องกับการสวด การขับและการร้อง ดังนั้นหนังสือประชุมลำนำจึงให้ความสำคัญแก่การแสดงแบบแผนของกลอน กานต์ บท และเพลงเป็นเนื้อหาหลัก แม้เนื้อหาตอนต้นจะเริ่มที่ฉันท์ ซึ่งเป็นคำประพันธ์ที่รับมาจากอินเดียก็ตาม

คำ ลำนำ ในความว่า ทำนอง นี้ มีความหมายเทียบเท่ากับ "คาถา" งานประพันธ์ร้อยกรองของบาลี ซึ่งแต่งเป็นฉันท์ชนิดต่างๆ นั่นเอง คาถา สร้างรูปศัพท์มาจาก คี ธาตุ แปลว่า ขับ ร้อง สวดเป็นทำนอง หมายถึงคำสอนของพระพุทธเจ้าที่ประพันธ์ในรูปร้อยกรอง ประโยชน์ของคาถา คือช่วยกระตุ้นความสนใจในการศึกษาธรรม ช่วยให้จดจำได้ง่าย เหมาะแก่การศึกษาด้วยวิธีท่องจำ และยังช่วยให้หลักธรรมคำสอนดำรงอยู่อย่างถูกต้องเป็นแบบเดียวกัน (สุภาพรรณ ณ บางช้าง ๒๕๒๖ : ๑๖-๑๗)

การเลือกคำ "ลำนำ" เป็นชื่อของตำราการประพันธ์นี้จึงมีนัยสำคัญคือการยกฐานะกวีนิพนธ์ไทยให้มีความสำคัญเช่นเดียวกับงานประพันธ์ของอินเดีย ชี้ให้เห็นว่ากวีนิพนธ์ไทยมีจังหวะและทำนองที่สามารถนำมาจัดระบบระเบียบได้ แม้จะเป็นวรรณกรรมมุขปาฐะที่เชื่อว่าเกิดจากปฏิภาณไหวพริบของพ่อเพลง แม่เพลง

ลำนำ ยังปรากฏใช้เป็นชื่อแบบแผนคำประพันธ์หนึ่ง แยกย่อยจากคำประพันธ์ประเภทหลักแต่ละประเภท ฉันท์ มีลำนำฉันท์ กลอน มีลำนำกลอน กานต์ มีลำนำกานต์ ตลอดจนคำประพันธ์ประเภทบทกล่อม ก็แยกย่อยเป็นบทลำนำกลอน บทลำนำกานต์ ลำนำบทสอง (เทียบโคลง ๒) ลำนำบทสาม (เทียบโคลง ๓) ลำนำกลอนสังขลิก และบทลำนำสังขลิก

ลำนำที่ใช้เป็นชื่อคำประพันธ์ประเภทย่อยนี้ มีลักษณะเด่นคือการจัดระเบียบคำประพันธ์ชนิดต่าง ๆ ให้เป็นระบบเดียวกัน โดยยึดจำนวนคำในวรรคเป็นหลัก

ผู้แต่งยึดฉันท์เป็นจุดเริ่มต้นในการสร้างคำประพันธ์ประเภทลำนำ กล่าวคืออาศัยการแบ่งวรรคและจำนวนคำในวรรคหน้าและวรรคหลังของฉันท์เป็นเกณฑ์ในการจัดระบบ เช่น

ลำนำ ๑๑ ประเทียบอินทรวิเชียรฉันท์
มีวรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๖ คำ
ลำนำ ๑๑ ประเทียบโทธกฉันท์
มีวรรคหน้า ๔ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
ลำนำ ๑๑ ประเทียบโทธตาฉันท์
มีวรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๔ คำ
ลำนำ ๑๒ ประเทียบวังสัฏฐฉันท์
มีวรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๗ คำ
ลำนำ ๑๒ ประเทียบวิลัมพนิมาลาฉันท์
มีวรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๕ คำ
ลำนำ ๑๒ ประเทียบโตฎกฉันท์
มีวรรคละ ๖ คำเท่ากัน
ลำนำ ๑๒ ประเทียบปุฏฉันท์
มีวรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๔ คำ

ลำนำ ๑๑ ประเทียบโทธกฉันท์ต่างกับลำนำ ๑๑ ประเทียบโทธตาฉันท์ คือสลับจำนวนคำของวรรคหน้าและวรรคหลัง จาก ๔ กับ ๗ เป็น ๗ กับ ๔ เช่นเดียวกับลำนำ ๑๒ ประเทียบวังสัฏฐฉันท์ต่างกับลำนำ ๑๒ ประเทียบวิลัมพนิมาลาฉันท์ คือสลับจำนวนคำของวรรคหน้าและวรรคหลังจาก ๕ กับ ๗ เป็น ๗ กับ ๕

นอกจากนี้ ลำนำยังแตกต่างกันด้วยจำนวนคำที่เพิ่มขึ้นในวรรคหน้า จากลำนำ ๑๑ ประเทียบอินทรวิเชียรฉันท์ มีวรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๖ คำ เป็นลำนำ ๑๒ ประเทียบโตฎกฉันท์ มีจำนวน ๖ คำเท่ากันทุกวรรค ลำนำ ๑๒ ประเทียบวิลัมพนิมาลาฉันท์ มีวรรคหน้า ๗ คำ วรรคหลัง ๕ คำ ลำนำ ๑๒ ประเทียบปุฏฉันท์ มีวรรคหน้า ๘ คำ วรรคหลัง ๔ คำ ไล่ไปถึงลำนำ ๑๓ ประเทียบรุจจิราฉันท์ มีวรรคหน้า ๙ คำ วรรคหลัง ๔ คำ จนมากที่สุดคือวรรคหน้า ๑๒ คำในลำนำ ๑๙ เทียบเมฆวิปผุชชิตาฉันท์ และในลำนำ ๑๙ ประเทียบสัททุลวิกกีฬิตฉันท์

โดยแนวเทียบนี้ผู้แต่งได้จัดระเบียบให้แก่ลำนำกลอน ลำนำกานต์และชนิดอื่น ๆ ดังกล่าวมาแล้วข้างต้น เป็นระบบเดียวกัน คือ

๑.มีจำนวนคำในวรรคหน้าและวรรคหลังไม่เท่ากัน

๒.ยึดจำนวนคำในวรรคหน้าเป็นหลัก และเพิ่มจำนวนคำในวรรคหลังแบบละ ๑ คำ ตั้งแต่ ๓ คำไปจนถึง ๕ คำ

เพราะฉะนั้นลำนำหนึ่งประเภทจึงมีบัญญัติแบบย่อยๆแยกไปประเภทละ ๖ แบบ ดังที่ได้แสดงให้เห็นในตอนต้นแล้ว

การใช้จำนวนคำเป็นเกณฑ์ในการจัดประเภทฉันทลักษณ์ทำให้เกิดฉันทลักษณ์ประเภทลำนำแยกออกจากคำประพันธ์ประเภทหลัก เช่น ฉันท์ กลอน กานต์ ซึ่งมีจำนวนคำเท่ากันทุกวรรค และแตกแขนงเกิดเป็นแบบแผนชนิดย่อยๆ ขึ้นอีกจำนวนมาก นับเป็นความพยายามที่จะทดลองสร้างฉันทลักษณ์ใหม่ ๆ ขึ้น และพยายามพิสูจน์ให้เห็นว่า การกำหนดคณะ วรรค จำนวนคำ ไม่ใช่อุปสรรคในการประพันธ์ กล่าวในอีกแง่หนึ่งได้ว่า ภายในกรอบของคณะ วรรค จำนวนคำที่ดูเหมือนจะจำกัดนี้ กวีสามารถยักย้ายถ่ายเทให้เกิดฉันทลักษณ์ใหม่อย่างหลากหลาย

๒.๒ กานต์ : รูปแบบเชิงทดลองของฉันทลักษณ์ไทย

กานต์เป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่ปรากฏเฉพาะในประชุมลำนำเท่านั้น ไม่ปรากฏในตำราการประพันธ์เล่มอื่น ไม่ว่าจะเป็นจินดามณี ในสมัยอยุธยา หรือตำราฉันทลักษณ์ ของพระยาอุปกิตศิลปสาร ในสมัยรัตนโกสินทร์ปัจจุบัน

ถ้าหากเชื่อตามที่หลวงธรรมาภิมณฑ์ได้กล่าวอ้างว่าประชุมลำนำนี้ได้รวบรวมแบบแผนคำประพันธ์จากคัมภีร์โบราณ คำประพันธ์ที่ปรากฏในหนังสือเล่มนี้เป็นบัญญัติของบูรพกวี มิใช่ในการประพันธ์แต่ดั้งเดิม กานต์ก็น่าจะเป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่ปรากฏในการประพันธ์มาแต่เดิม

หรีด เรืองฤทธิ์ กล่าวถึงกานต์ ว่าเป็นคำเดียวกับกานท์ หมายถึงบทกลอน และอธิบายว่า "กานท์เป็นกลอนที่ฟังง่ายเข้าใจง่าย ไม่บังคับสัมผัสสระและสัมผัสอักษรมากนัก คำที่ใช้มักใช้คำง่าย ๆ ชาวชนบทที่ไม่รู้หนังสือหรือรู้พออ่านออกเขียนได้ ถ้ามีนิสัยเป็นนักเลงเพลงอยู่สักหน่อย เพียงแต่ได้ฟังและจำลักษณะกลอนได้ ก็อาจแต่งและร้องเพลงได้ทันที" (สารานุกรมไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน เล่ม ๒ ๒๕๒๔: ๑๐๕๖)

สุภาพร มากแจ้ง (๒๕๓๕ ก : ๑๕๕) ลงความเห็นว่า กานต์เป็นคำประพันธ์ในวรรณกรรมมุขปาฐะ ประเภทร้อยกรองชาวบ้าน ได้แก่บทร้องเล่น บทกล่อมเด็ก และเพลงชาวบ้าน และได้ยกตัวอย่างบทร้องเล่น บทกล่อมเด็ก เพลงชาวบ้านประกอบ ซึ่งมีรูปแบบตรงกับลำนำกานต์ และบทลำนำกานต์ ส่วนเหตุที่คำกานต์ ลำนำกานต์ บทลำนำกานต์ ไม่เป็นที่นิยมใช้เรียกกันในวงการประพันธ์ สุภาพร มากแจ้ง (๒๕๓๕ ก : ๑๒๓) แสดงความเห็นว่า "ด้วยเหตุที่กานต์มีลักษณะการแต่งคล้ายคลึงกับกลอน คนส่วนใหญ่จึงเรียกกานต์ว่า 'กลอนหัวเดียว' ตามลักษณะการส่งสัมผัสท้ายบาทเป็นเสียงเดียวตลอดบท"

ผู้วิจัยมีความเห็นว่า หลวงธรรมาภิมณฑ์ได้ศึกษาบทร้องเล่น บทกล่อมเด็ก เพลงชาวบ้าน ตลอดจนวรรณกรรมมุขปาฐะประเภทอื่นๆ และนำมาประมวลและจัดระเบียบเสียใหม่ กานต์ที่ปรากฏในประชุมลำนำจึงมีลักษณะบางประการของโคลง กลอน ร่าย และกลอนหัวเดียวของวรรณกรรมมุขปาฐะมาผสมกัน

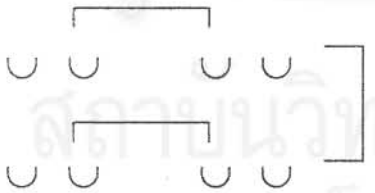
ในประชุมลำนำแบ่งกานต์เป็น ๒ ประเภท คือกานต์สุภาพและกานต์ดั้น อธิบายลักษณะบังคับไว้ว่า

<u>กานต์สุภาพ</u>

"กานต์สุภาพคือตัดเอาแต่กึ่งบทของกลอนสุภาพ บัญญัติตั้งแต่ ๒ อักษรเปนกลอน ๒ กลอนเปนคำ ใช้สัมผัสต่ออย่างกลอน ส่วนสัมผัสส่งแลสัมผัสรับนั้น ใช้สระเดียวกันทุกบทจนตลอดเรื่อง แลอย่าให้ใช้พยัญชนะพ้องกัน นอกนั้นไม่บังคับ"

(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๕๒)

ตัวอย่างผังบังคับกานต์ ๒ สุภาพ



(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๕๓)

สรุปข้อบังคับของกานต์สุภาพได้ดังนี้

๑.บังคับ ๒ วรรคเป็น ๑ คำกลอนหรือ ๑ บาท

๒.มีสัมผัสระหว่างวรรคจากคำท้ายวรรคแรกไปยังคำแรกวรรคหลัง

๓.บังคับสัมผัสท้ายบาททุกบาทเป็นเสียงเดียว ตั้งแต่บาทแรกจนกระทั่งบาทสุดท้าย

๔.ไม่บังคับจำนวนบาทในหนึ่งบท

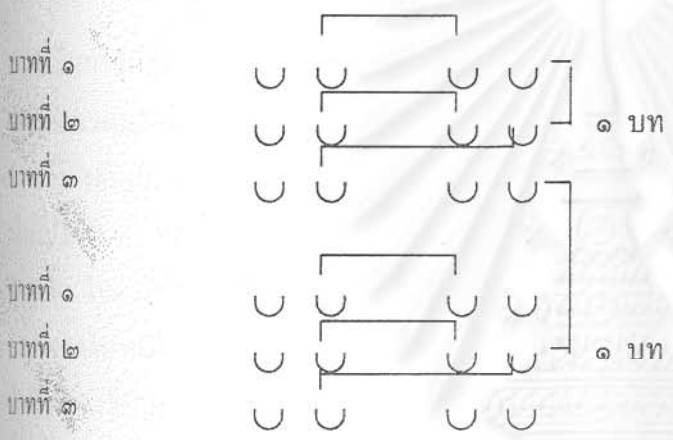
กานต์ดั้น

"กานต์ดั้น บัญญัต ๒ กลอนเปนคำ จำกัด ๓ คำ (กลอน) เปนบท ในที่สุดของคำที่ ๑ ที่ ๒ มีสัมผัสก็อย่างกานต์สุภาพ และมาต่างกันก็แต่อักษรที่สุดของกลอนที่ ๑ แห่งคำที่ ๓ นั้น ต้องมารับสัมผัสกับที่สุดของกลอนที่ ๒ แห่งคำที่ ๒ ในบทเดียวกัน

แลกลอนที่ ๒ ของคำที่ ๓ นั้นเปนกลอนทิ้ง (ไม่ต้องมีสัมผัสต่อกับกลอนต้น) แต่ที่สุดของกลอนทิ้งนั้น ต้องส่งไปรับสัมผัสกับที่สุดของกลอนที่ ๒ แห่งคำที่ ๑ ในบทต่อไป มีสัมผัสเกี่ยวกันดุจโคลงดั้น นอกนั้นไม่บังคับ"

(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๑๒๖)

ตัวอย่างผังบังคับกานต์ ๒ ดั้น



(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๑๒๖)

สรุปข้อบังคับของกานต์ดั้นได้ดังนี้

๑. ๑ บทมี ๓ บาท บาทละ ๒ วรรค

๒.บังคับสัมผัสระหว่างวรรค

-บาทที่ ๑ และ ๒ เหมือนกานต์สุภาพ

-คำท้ายวรรคหลังของบาทที่ ๒ ส่งสัมผัสไปยังคำท้ายวรรคแรกของบาทที่ ๓

๓.บังคับสัมผัสระหว่างบท คือคำท้ายวรรคหลังของบาทที่ ๓ ส่งสัมผัสไปยังคำท้ายวรรคหลังของบาทที่ ๑ ในบทต่อไป

พิจารณาจากคำอธิบายลักษณะบังคับและแผนผังข้างต้น จะเห็นได้ว่ากาฬต์เป็นคำประพันธ์ที่นำลักษณะบังคับเด่น ๆ ของฉันทลักษณ์หลายชนิด ได้แก่โคลง กลอน ร่าย อันเป็นฉันทลักษณ์พื้นฐานของไทย ตลอดจนลักษณะเด่นของกลอนหัวเดียวของวรรณกรรมมุขปาฐะมาผสมกัน ดังจะแจกแจงให้เห็นต่อไปนี้

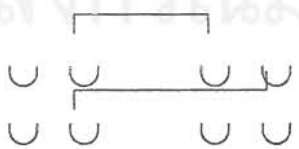
๑.ลักษณะเด่นของโคลง

การแบ่งชนิดกาฬต์เป็น ๒ ชนิดเป็นกาฬต์สุภาพและกาฬต์ดั้น เป็นกรอบความคิดเดียวกับโคลง ซึ่งมีโคลงสุภาพและโคลงดั้น ผู้แต่งระบุไว้ว่า "ข้อบังคับสัมผัสระหว่างบทในกาฬต์ดั้นมีสัมผัสเกี่ยวกันดุจโคลงดั้น"

เมื่อพิจารณาจากผังคำประพันธ์ ผู้วิจันสันนิษฐานว่าหลวงธรรมาภิมณฑ์แบ่งกาฬต์เป็นกาฬต์สุภาพกับกาฬต์ดั้น ด้วยจำนวนบาทในหนึ่งบทและลักษณะสัมผัส กาฬต์สุภาพไม่บังคับจำนวนบาทในหนึ่งบท และส่งสัมผัสท้ายบาททุกบาทเป็นเสียงเดียว กาฬต์ดั้น ๑ บทมี ๓ บาท มีบังคับสัมผัสบาทที่ ๑ และ ๒ เหมือนกาฬต์สุภาพ แต่เพิ่มบังคับสัมผัสระหว่างบท ดังนั้นเป็นไปได้ว่า หลวงธรรมาภิมณฑ์ตั้งชื่อกาฬต์สุภาพกับกาฬต์ดั้นโดยเทียบเคียงกับโคลงสุภาพกับโคลงดั้น ในแง่ที่ว่า โคลงดั้นมีบังคับส่งสัมผัสระหว่างบทด้วย คือถ้าเป็นโคลงสี่ดั้นวิวิธมาลี คำสุดท้ายของบาทที่ ๔ ในโคลงบทแรกส่งสัมผัสไปที่คำที่ ๕ ของบาทที่ ๒ ในโคลงบทต่อไป และถ้าเป็นโคลงสี่ดั้นบาทกุญชร เพิ่มสัมผัสที่คำสุดท้ายของบทที่ ๓ ในโ๕ลงบทแรกกับคำที่ ๔ หรือ ๕ ของบาทที่ ๑ ในโคลงบทต่อไป

๒.ลักษณะเด่นของกลอน

ข้อบังคับสัมผัสระหว่างวรรคในกาฬต์สุภาพ คือลักษณะการส่งรับสัมผัสของกลอนสุภาพ (แต่ตัดเอามาเพียงครึ่งบทของกลอน) และข้อบังคับสัมผัสระหว่างวรรคในกาฬต์ดั้นคือ คำท้ายวรรคหลังของบาทที่ ๒ ส่งสัมผัสไปยังคำท้ายวรรคแรกของบาทที่ ๓ ถ้าตัดแผนผังเฉพาะบาทที่ ๒ และบาทที่ ๓ นี้มาพิจารณา จะพบว่าเป็นลักษณะการส่งรับสัมผัสอย่างกลอน



๔.ลักษณะเด่นของร่าย

กานต์สุภาพไม่บังคับจำนวนบาทในหนึ่งบท นั่นหมายความว่ากานต์สุภาพ ๑ บท จะแต่งยาวเท่าไรก็ได้ไม่จำกัด ลักษณะเช่นนี้ตรงกับร่าย ซึ่งไม่จำกัดจำนวนวรรคในหนึ่งบท

๕.ลักษณะเด่นของ กลอนหัวเดียวของวรรณกรรมมุขปาฐะ

ในกานต์สุภาพ บังคับสัมผัสท้ายบาททุกบาทเป็นเสียงเดียว ตั้งแต่บาทแรกจนกระทั่งบาทสุดท้ายของบท คือลักษณะการส่งรับสัมผัสของกลอนพื้นบ้านที่ลงสระเสียงเดียวกันท้ายบาททุกบาท เรียกว่ากลอนหัวเดียว มีกลอนอี กลอนไอ เป็นต้น

ดังนั้น กานต์ในประชุมลำนำจึงแสดงให้เห็นว่าฉันทลักษณ์ไทยมิได้มีแบบแผนตายตัวจำกัดอยู่เพียง ๕ ชนิด ได้แก่โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ร่าย แต่สามารถพัฒนางอกงามเป็นแบบแผนใหม่ ๆ ได้ เมื่อนำลักษณะเด่นของข้อบังคับฉันทลักษณ์ต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่แล้วมาผสมผสานจัดระเบียบและวางกฎเกณฑ์ใหม่ อาจกล่าวได้ว่ากานต์เป็นรูปแบบเชิงทดลอง อันแสดงให้เห็นความรุ่มรวยของฉันทลักษณ์ไทยอย่างชัดเจน

๒.๓ บทและเพลง : จากวรรณกรรมมุขปาฐะสู่แบบแผนลายลักษณ์

นอกจากฉันท์ กลอน กานต์แล้ว หนังสือประชุมลำนำได้แยกคำประพันธ์ประเภท "บท" เป็นเนื้อหาหลักอีกส่วนหนึ่ง น่าสังเกตว่าผู้แต่งใช้คำ "ประเภทบท" ขึ้นหัวข้อ ขณะที่กลอนและกานต์ใช้ "ลักขณกลอน" และ "ลักขณกานต์" กำกับหัวข้อตามลำดับ แสดงให้เห็นว่า "บท" ที่แม้จะมีลักษณะวรรคตอนคล้ายกลอนสุภาพ ก็สามารถจัดระบบระเบียบเป็น "ประเภท" หนึ่งของฉันทลักษณ์ได้

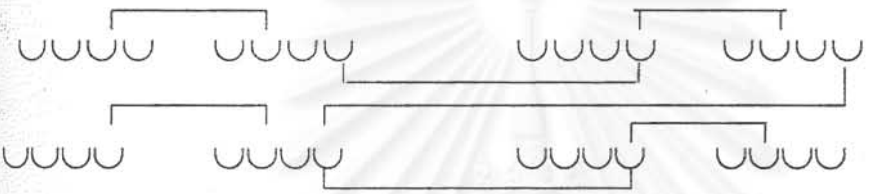
บท มีนิยามชัดเจนคือเป็นคำประพันธ์ที่มี "วลีแลอุทานอยู่ในกลอนที่ ๑ ซึ่งเป็นกลอนต้นของบท" (หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๑๗๕) บทมี ๔ อย่างคือ บทร้อง บทขับ บทกล่อม บทเห่

บทร้องและบทขับ ผู้แต่งแสดงตัวอย่างจากวรรณคดีเอกในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่นบทละคร คัดตัวอย่างจากเรื่องอิเหนา บทเสภา คัดตัวอย่างจากเรื่องขุนช้างขุนแผน ส่วนบทเห่ ไม่ได้กล่าวถึงแต่อย่างใด

บทกล่อมเป็นส่วนที่ผู้แต่งแสดงแบบแผนไว้อย่างละเอียด แจกแจงตามลักษณะคำประพันธ์ของกลอน กานต์ โคลง ๒ โคลง ๓ กลอนสังขลิก และกาพย์ เช่นเดียวกับคำประพันธ์ประเภทกลอน กานต์ ลำนำกลอน ลำนำกานต์ ผู้แต่งได้ประพันธ์ตัวอย่างประกอบแบบแผนฉันทลักษณ์ตามที่แสดงไว้ เช่น

บทกลอน ๔

บัญญัต ๔ บังคับ ๘ วรรคเป็นบท
วรรคละ ๔ คำเท่ากันทุกวรรค



จงกำหนดเอย ในบทกลอนนี้
จำกัดไว้มี ใช้สี่คำคง
บัญญัตคณะ จังหวะอย่าหลง
สัมผัสรับส่ง ให้จงจำเอย

(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๑๘๑)

แต่ที่น่าสนใจคือบทกล่อมบางแบบ ผู้แต่งได้นำตัวอย่างบทกล่อมดั้งเดิมมาแสดงไว้ โดยใช้คำว่า "เทียบเก่า" ดังต่อไปนี้

บทกลอน ๔

นางแม่ศรีเอย แม่ศรีสาวสะ
ยกมือไหว้พระ จะมีคนชม
ขนคิ้วเจ้าต่อ ลำคอเจ้ากลม
ชักผ้าปิดนม ชมแม่ศรีเอย

(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๑๘๒)

บทลำนำกลอน ๕ (บัญญัติ ๕ กับ ๖)

อ้ายเจ้าตุ๊กแกเอย ตัวมันแลลายพร้อย ๆ
เจ้างูเขียวตัวน้อย มันก็ห้อยหัวลงมา
เด็กนอนยังไม่หลับ มากินตับเสียเถิดวา
เด็กนอนไม่หลับตา มาเถิดอ้ายตุ๊กแกเอย
(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๑๕๒)

บทลำนำกลอน ๕ (บัญญัติ ๕ กับ ๗)

เจ้านกกระทุงเอยทำก้นตุงๆ ว่าจะไข่
สานพ้อมให้ใบใหญ่ เอาไว้ใส่ไข่นกกระทุง
ไอ้ไข่มันโตเหลือโต เท่ากับแตงโมบางละมุง
ไข่หล่นลงต้ำผลุง นกกระทุงก็บินไปเอย
(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๑๕๓)

บทกานต์ ๔ สุภาพ

ตริตติตตี่เอย เสรษฐีคงยศ
จะไปลำเลียง สะเบียงก็หนด
เสรษฐีคงยศ อดเข้าแกงเอย
(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๒๐๘)

บทกานต์ ๖ สุภาพ

โอเจ้าพัดกระดาษเอย ขาดแล้วแม่จะซื้อใช้
สำเภาเงินสำเภาทอง เขาจะล่องเข้ามาใหม่
แม่จะซื้อเอามาใช้ ให้เจ้าพัดกระดาษเอย
(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๒๐๕)

บทลำนำกานต์ ๔ สุภาพ (บัญญัติ ๔ กับ ๖)

วัดโตนดเอย มีต้นข้าวโภชสาลี
ลูกเขยตกยาก แม่ยายพรากลูกสาวหนี
เข้าโภชสาลี แต่นี้จะโรยราเอย

๒. เจ้าการะเกดเอย ขี่ม้าเทศไปท้ายวัง
ชักกฤชออกแกว่ง ว่าจะไปแทงฝรั่ง
เมียห้ามไม่ฟัง ชังเจ้าการะเกดเอย
(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๒๑๖)

บทลำนำกานต์ ๔ สุภาพ (บัญญัติ ๔ กับ ๗)

เจ้าโป้งเป้งเอย ไปดักเชงเลงบนปลายไม้
ไอ้กุ้งฤาปลา มันจะมีมาแต่ข้างไหน
เข้าลอบเข้าไซ ที่ดักไว้เจ้าโป้งเป้งเอย
(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๒๑๗)

บทลำนำกานต์ ๕ สุภาพ (บัญญัติ ๕ กับ ๖)

๑. เจ้านกคลิ้งโคลงเอย มันมาชิงโพรงนกเอี้ยง
เห็นเจ้าของเขามา มันก็หันมาเถียง
ร้อยอ้อยอิเอียงเอียง กลับเถียงเจ้าของเอย

๒. โอเจ้าโมเยเอย เจ้าไปทะเลเมาคลื่น
มาหยุดพักเสียก่อน จอดเรือนอนเสียสักคืน
พอให้หายเมาคลื่น ตื่นแล้ว จึงค่อยไปเอย
(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๒๒๐)

บทลำนำกานต์ ๕ สุภาพ (บัญญัติ ๕ กับ ๗)

โอเจ้าศรีสดเอย เจ้าปลูกต้นกรดไว้ริมท่า
ลมพระพายชายพัด ละลอกก็ซัดอยู่ฉ่า ๆ
สาวน้อยเจ้าเดิรมา จับหน้าเจ้าเป็นนวนเอย
(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๒๒๑)

บทลำนำกานต์ ๕ สุภาพ (บัญญัติ ๕ กับ ๘)

โอระเห่เห่เอย ลูกสาวชาวทะเลว่ายน้ำตามเรา
จะจอดเรือรอท่า แลจะราเรือไว้คอยรับเอา
จะรับขวัญนวลเจ้า อุ้มเข้ามาไว้ในห้องนอนเอย
(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๒๒๒)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทลำนำกานต์ ๔ ดั้น (บัญญัติ ๔ กับ ๖)

อ้ายแมวหง่าวเอยตัวของมันยาวน้อยๆ
เด็กน้อยไม่หลับ มากินตับเสียสักหน่อย
อย่าค่อยอยู่แมวหง่าวเอย

(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๒๔๔)

บทลำนำกานต์ ๔ ดั้น (บัญญัติ ๔ กับ ๘)

เจ้าเนื้อเย็นเอย แม่มิให้ไปเล่นที่หาดทราย
น้ำนั้นขึ้นมา กลัวว่าน้ำจะพาเจ้าลอยหาย
เสียดายเจ้าคนเดียวเอย

(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๒๔๖)

บทลำนำกานต์ ๕ ดั้น (บัญญัติ ๕ กับ ๖)

เจ้าเนื้อละมุนเอย เนื้อเจ้าอุ่นเหมือนสำลี
แม่มิให้ใครต้อง กลัวว่าเจ้าจะหมองศรี
ทองดีเจ้าคนเดียวเอย

(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๒๔๘)

บทลำนำกานต์ ๕ ดั้น (บัญญัติ ๕ กับ ๗)

เจ้าทรามสวาดิเอย ใจแม่จะขาดอยู่รอน ๆ
ใจแม่จะขาดเด็ด ออกไปวันละเจ็ดแปดท่อน
ขวัญอ่อนเจ้าคนเดียวเอย

(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๒๔๕)

บทสอง บัญญัติ ๓

ผัดพ่อผัด ช้างงารัด
แทงใครไม่ได้

(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๒๖๔)

บทสอง บัญญัติ ๔

๑. ตริตติดตี่ เจ้าไปกับพี่
เจ้ามากับใคร

๒. โตงเตงโตงเว้า กินแต่ของเขา
ของตัวเก็บไว้

(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๒๖๔)

ลำนำบทสอง (บัญญัติ ๓ กับ ๔)

ผัดเจ้าล่อ เข้าเหนียวสองห่อ
ไม่พอกันกิน

(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๒๖๗)

ลำนำบทสอง (บัญญัติ ๗ กับ ๖)

ใครใครเขาก็มากันหมด เจ้าดอกประดู่ชูรส
ไม่เห็นมาเอย

(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๒๗๖)

บทสาม บัญญัติ ๖

เจ้านกสีชมภูเอย มาจับอยู่ที่ไม้เรียว
ร้อยต้อยตริดติดเตียว อ้าปัตติเตี่ยวเตียวเอย

(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๒๘๔)

บทสาม บัญญัติ ๗

เจ้านกกระจาบตัวเหลืองเอย คาบเข้านาเมืองมาสองรวง
คาบมาว่าจะทำนาหลวง แก้มพวงของแม่คนเดียวเอย

(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๒๘๕)

ลำนำบทสาม (บัญญัติ ๔ กับ ๖)

๑. เจ้าเนื้อนุ่มเอย อุ้มเจ้านักจะเคยมือ
วางเสียบ้างหรือ บุญฦๅเจ้าคนเดียวเอย

๒. เจ้านกเอี้ยงเอย ขนปีกเจ้าเกลี้ยงหางกลม
จับอยู่ท้ายสนม เอวกลมเจ้าคนเดียว

(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๒๙๐)

ลำนำบทสาม (บัญญัติ ๕ กับ ๖)

๑. เจ้าพัดกระดีดเอย ลับมีดไว้ให้คม ๆ
ลับแล้วจะโกนผม เอวกลมเจ้าคนเดียวเอย

๒. โอเจ้านกเขาเอย ขันตั้งแต่เช้าจนเย็น
ขันเถิดจะฟังเล่น เนื้อเย็นเจ้าคนเดียวเอย
(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๒๕๓)

ลำนำบทสาม (บัญญัติ ๕ กับ ๗)

๑. เจ้านกกระจิบเอยบินมาลิบ ๆ อยู่เทียมเมฆ
ตัวไหนจะเป็นเอก การะเวกเจ้าคนเดียวเอย

๒. โอเจ้าทองสุกเอย อย่าคลุกกับทองที่ราคี
ทองคำจะเสียสี ทองดีของแม่คนเดียวเอย
(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๒๕๔)

กลอน ๓ สังขลิก

เด็กหัวปลาก อยากเข้าเหนียว
นอนคนเดียว เหนี่ยวไขว่คว้า
นอนกะป้า ทำโล้เล้
นอนกะเจ๊ เจ๊วุ่นวาย
นอนกะควาย ควายขวิดปุ่
(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๓๐๘)

กลอน ๔ สังขลิก

๑. โยเอยโยช้า ทำนาหนองปล้อง
แม่ควายมีท้อง ออกลูกเป็นพันธ์
ขนมทอดมัน สองอันสิบเบี้ย
ไปซื้อไก่เตี้ย ทำขวัญต้นโพธิ์
ขะโมยลักโถ ลักโอท่านไป
เขาจับตัวได้ ที่เมืองคู้คี้
น่าแข้งเป็นฝี จมูกเป็นไฝ
เขาตีด้วยไม้ กลัวหรือไม่กลัว
ไม้ขมับบีบหัว กลัวแล้วกลัวแล้ว
(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๓๐๙)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๒. พระจันทร์เจ้าขา ดีฉันถามข่าว
พระจันทร์โศกเศร้า ดีฉันเปนทุกข์
พระจันทร์เปนสุข ดีฉันสบาย
พระจันทร์เดือนหงาย ดีฉันเที่ยวเล่น
เดือนมืดไม่เห็น ดีฉันนอนเสีย
(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๓๑๐)

ลำนำ๔ สังขลิก (บัญญัติ ๔ กับ ๕)

เทวดาวลาหก
ฝนฟ้าไม่ตก อกลูกจะแตกคราก
ผลกรรมลำบาก ลูกนี้ก็ไม่ว่า
ขนเข้าในนา ขนปลาในบาง
เข้าโภชหางช้าง ผลไม้นานา
ขอเชิญแมวมา ว่าจะให้ขอฝน
จะขอน้ำมนต์ รดหัวนางแมวบ้าง
ขอเบี้ยข้าจ้าง ที่หามนางแมวมา
ถูกทั้งเข้ากล้า อย่าให้เข้าตายฝอย
เข้าเกวียนสองร้อย อ้อยลำละยี่สิบ
ไปซื้อหมากดิบ ถึงเมืองไชโย
ต้นไม้ไหนโต จงเร่งให้มีลูก
ทั้งเข้าให้ถูก ลูกไม้อย่าให้แพง
ทำตาแดง ๆ เที่ยวร่อนรับร่อนเร่
ฝนเทลงมา ๆ
(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๓๒๑-๓๒๒)

บท๔ สังขลิก

๑. จิงโจ้เอย มาโล้สำเภา
หมาในไล่เห่า จิงโจ้ตกน้ำ
หมาในไล่ซ้ำ จิงโจ้ดำหนี
ได้กล้วยสองหวี ทำขวัญจิงโจ้
จิงโจ้โห่ฮิ้ว

๒.

ลิงลมเอย มาอมเข้าพอง
เด็กเอยทั้งสอง มาทัดดอกจิก
พระยานกพริก พระยานกเขา
ขอเบี้ยขอเข้า ให้เจ้าลิงลม
(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๓๕๕)

บทลำนำ ๔ สังขลิก (บัญญัติ ๔ กับ ๕)

เจ้าตุกตู่เอย อยู่ในรูไม้ไผ่
เห็นคนเดินไป ร้องเรียกให้กินหมาก
ตุกตู่เพื่อนยาก มากินหมากด้วยกัน
(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๓๗๑)

บทกาพย์ลำนำ ๑๑

๑

วัดเอยวัดโบสถ์ มีต้นโตนดเจ็ดต้น
เจ้าขุนทองไปปล้น ปานฉนี้ไม่เห็นมา
คดเข้าออกใส่ห่อ จะถ่อเรือออกไปหา
เขาก็ล่ำภฺามา ว่าเจ้าขุนทองตายแล้ว
ศพเจ้ายังทิ้งไว้ ไม่มีใครจะวี่แวว
เหลือแต่กระดูกแก้ว เมียรักจะไปปลง
ขุนศรีจะถือฉัตร์ ยกกระบัตจะถือธง
จะถือท้ายเรือหงษ ไปปลงศพโอแม่นา

๒

โอระเห่เห้เห่ เจ้านาพิเกต้นดก
ปลูกเอาไว้แถมพก หนุ่มน้อยเจ้าจะมีเมีย
แค้นใจด้วยกะรอก มากัดเอาดอกมะพร้าวเสีย
เจ้าก็ชวดมีเมีย ว่าจะไปกินยาตาย
เจ้ากินเข้าเหนียวนึ่ง กินน้ำผึ้งกะนมควาย
กินเสียจะให้ตาย เสียดายนวลอุแม่นา
(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๔๐๖-๔๐๗)

บทกาพย์ลำนำ ๑๖

๑. เจ้าต้อยตริดติดต้อย เอาตัวไปห้อย
ที่ต้นโสมค้างคก
กินยาจะให้ลูกตก เจ้าโสนค้างคก
หัวอกจะแตกตายเอย

๒. โอระเห่โอระฮึก ลุกขึ้นแต่ดึก
จะทำขนมแฉ่งม้า
ผัวก็ตีเมียก็ด่า ขนมแฉ่งม้า
ก็คาอยู่หม้อแกงเอย

(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๔๐๘)

จะเห็นได้ว่าตัวอย่างบทกล่อมที่นำแสดง ปรากฏเฉพาะในแบบแผนบางแบบ มีจำนวนคำต่อวรรคประมาณ ๔-๗ คำ คือ

บทกลอน ๔ บทลำนำกลอน ๕ (บัญญัติ ๕ กับ ๖)
บทลำนำกลอน ๕ (บัญญัติ ๕ กับ ๗)

บทกานต์ ๔ สุภาพ บทลำนำกานต์ ๔ สุภาพ (บัญญัติ ๔ กับ ๖)
บทกานต์ ๖ สุภาพ บทลำนำกานต์ ๔ สุภาพ (บัญญัติ ๔ กับ ๗)
บทลำนำกานต์ ๕ สุภาพ (บัญญัติ ๕ กับ ๖)
บทลำนำกานต์ ๕ สุภาพ (บัญญัติ ๕ กับ ๗)
บทลำนำกานต์ ๕ สุภาพ (บัญญัติ ๕ กับ ๘)

บทลำนำกานต์ ๔ ดั้น (บัญญัติ ๔ กับ ๖)
บทลำนำกานต์ ๔ ดั้น (บัญญัติ ๔ กับ ๘)
บทลำนำกานต์ ๕ ดั้น (บัญญัติ ๕ กับ ๖)
บทลำนำกานต์ ๕ ดั้น (บัญญัติ ๕ กับ ๗)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

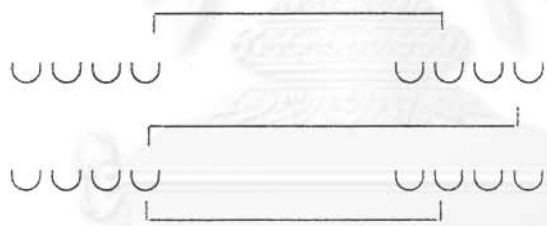
บทสอง บัญญัติ ๓	ลำนำบทสอง (บัญญัติ ๓ กับ ๔)
บทสอง บัญญัติ ๔	ลำนำบทสอง (บัญญัติ ๗ กับ ๖)
บทสาม บัญญัติ ๖	ลำนำบทสาม (บัญญัติ ๔ กับ ๖)
บทสาม บัญญัติ ๗	ลำนำบทสาม (บัญญัติ ๕ กับ ๖)
	ลำนำบทสาม (บัญญัติ ๕ กับ ๗)

กลอน ๓ สังขลิก	ลำนำ ๔ สังขลิก (บัญญัติ ๔ กับ ๕)
กลอน ๔ สังขลิก	

บท ๔ สังขลิก	บทลำนำ ๔ สังขลิก (บัญญัติ ๔ กับ ๕)

บทกาพยลำนำ ๑๑
บทกาพยลำนำ ๑๖

บางตัวอย่างมีสัมผัสไม่ตรงกับแผนผังที่กำกับไว้ เช่น กลอน ๔ สังขลิก มีสัมผัส



แต่ตัวอย่างบทกล่อมเดิม ไม่มีสัมผัสระหว่างคำสุดท้ายในวรรคที่สามกับคำที่สองในวรรคที่สี่ ดังนี้

โยเอยโยช้า	ทำนาหนองปล้อง
แม่ควายมีท้อง	ออกลูกเป็นพันธ์
ขนมทอดมัน	สองอันสิบเบี้ย
ไปซื้อไก่เตี้ย	ทำขวัญต้นโพธิ์
ขะโมยลักโถ	ลักโอท่านไป
เขาจับตัวได้	ที่เมืองคู้คี้
	(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๓๐๙)

และบางตัวอย่างมีจำนวนวรรคไม่ครบตามแผนผัง เช่น กลอน ๓ สังขลิก บัญญัติ วรรคละ ๓ คำเท่ากันทุกวรรค ๔ วรรคเป็นบท แต่ตัวอย่างที่ยกมานั้นมีเพียงสองบทครึ่ง ดังนี้

เด็กหัวปลาก อยากเข้าเหนียว
นอนคนเดียว เหนี่ยวไขว่คว้า
นอนกะป๋า ทำโล้เล้
นอนกะเจ๊ เจ๊วุ่นวาย
นอนกะควาย ควายขวิดปุ
(หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๓๐๘)

นั่นแสดงว่า หลวงธรรมาภิมณฑ์ได้นำบทกล่อมเด็ก บทร้องเล่น ซึ่งเป็นวรรณกรรมมุขปาฐะ ที่เชื่อว่ามีรูปแบบเรียบง่าย คือซ้ำคำ ซ้ำวรรค ซ้ำโครงสร้างของจังหวะสัมผัส และมีทำนองไม่ซับซ้อน มีระดับเสียงซ้ำไปซ้ำมา มีช่วงจังหวะหยุดที่แน่นอน (สุกัญญา สุจฉายา ๒๕๒๕ : ๑) มาจัดระบบระเบียบเสียใหม่ ทำให้เห็นว่าวรรณกรรมมุขปาฐะที่เชื่อว่าเป็นรูปแบบวรรณกรรมที่มีข้อบังคับยืดหยุ่นนั้นมีแบบแผนเป็นระบบเดียวกับฉันทลักษณ์ที่ลงตัวแล้วอย่างกลอน โคลง และกาพย์

นอกจาก "บท" แล้ว หลวงธรรมาภิมณฑ์ได้นำ "เพลง" มาแสดงแผนผังขึ้นเป็นอีกส่วนหนึ่ง อธิบายว่า "สรรพเพลงร้อง (ถ้าจังหวะเปนทำนองต่าง ๆ นั้น) อาไศรยแยกทำเนียบมาจากบัญญัติกานต์ จัดเป็นคณะเพลงขึ้นอีกประเภท ๑ มีลักขณะลำนำต่าง ๆ กันตามระเบียบ ดังที่จะได้เรียบเรียงไว้เพื่อเป็นอย่างต่อไปนี้..." (หลวงธรรมาภิมณฑ์ ๒๕๑๔ : ๔๑๐)

ในที่นี้ "เพลง" จึงหมายถึงลำนำหรือทำนองนั่นเอง เมื่อเป็นลำนำหรือทำนอง ในทรรศนะของหลวงธรรมาภิมณฑ์ จึงถือว่ามีคณะหรือระเบียบที่สามารถจัดแยกเป็นทำเนียบอีกทำเนียบหนึ่งได้

ลัทธิธรรมเนียม ภาคที่ ๒๕ ว่าด้วยการเล่นเพลง อธิบายว่า "เมื่อกล่าวถึงคำว่าเพลง ชวนให้นึกถึงคำว่า 'เปล่ง' ได้แก่วาจาที่เปล่งขึ้น ไม่ใช่วาจาที่ใช้พูดกันเป็นปกติ ในภาษาบาลี ใช้ความนี้ว่าอุทาน ซึ่งไม่หมายถึงคำพูดโดยปกติ หมายถึงคำพูดที่เปล่งออกมาในเวลามีความรื่นเริง มีสุข มีโสมนัส..." (อ้างในบุปผา ทวีสุข ๒๕๒๐ : ๑๑๑) ในแง่นี้ เพลงจึงถือเป็นรูปแบบลำนำที่แสดงออกซึ่งอารมณ์อันเข้มข้นของมนุษย์

การนำ "บทและเพลง" มาร่วม "ประชุม" ในตำราเล่มนี้ นอกจากจะชี้ให้เห็นว่าประชุมลำนำ มุ่งหมายรวบรวมแบบแผนของลำนำทุกประเภทเข้าไว้ด้วยกัน เพื่อแสดงให้เห็นว่าวรรณศิลป์ไทยรุ่มรวยด้วยจังหวะและท่วงทำนองอันหลากหลาย และช่วยยกฐานะของวรรณกรรมมุขปาฐะ ซึ่งเป็นของชาวบ้านให้เทียบเท่ากับวรรณกรรมลายลักษณ์ ว่ามีมาตรฐานหรือรูปแบบที่จัดระบบระเบียบได้แล้ว ยังแสดงให้เห็นว่าพันธกิจอันสำคัญประการหนึ่งของกวีนิพนธ์คือ การแสดงออกซึ่งอารมณ์ของฝ่ายผู้สร้างเพื่อให้กระทบอารมณ์ฝ่ายผู้เสพนั่นเอง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๔) ตำราฉันทลักษณ์

ตำราฉันทลักษณ์ของพระยาอุปกิตศิลปสารเป็นหนังสือเล่มหนึ่งในชุด **ตำราหลักภาษาไทย** อันประกอบด้วยอักขรวิธี วจีวิภาค วากยสัมพันธ์และฉันทลักษณ์ แต่งขึ้นเมื่อ พ.ศ.๒๔๘๔ แล้วเสร็จก่อนหน้าที่พระยาอุปกิตศิลปสารจะถึงแก่อนิจกรรมไม่กี่วัน ตำราฉันทลักษณ์นี้เป็นตำราที่น่าสนใจในแง่ที่แสดงให้เห็นถึงความต่อเนื่องของการศึกษาวรรณคดีแนวดั้งเดิมในท่ามกลางกระแสวรรณคดีวิจารณ์แบบตะวันตก ซึ่งได้เริ่มเข้าสู่วงวรรณคดีศึกษาไทยแล้วในราว พ.ศ.๒๔๗๕ (ตรีศิลป์ บุญขจร ๒๕๓๐:๓๒)

ก่อนหน้าที่พระยาอุปกิตศิลปสารจะเขียนตำราฉันทลักษณ์เล่มนี้ กระทรวงธรรมการได้แต่งตำราสยามไวยากรณ์ ๔ เล่ม คือ อักขรวิธี วจีวิภาค วากยสัมพันธ์และฉันทลักษณ์ เพื่อให้ครูใช้สอนในโรงเรียนทั่วไปอยู่แล้ว ตำราฉันทลักษณ์ของพระยาอุปกิตศิลปสาร แม้จะมีเนื้อหาบางส่วนและตัวอย่างบางตัวอย่างเหมือนกับสยามไวยากรณ์ ฉันทลักษณ์ แต่การเรียงลำดับเนื้อหา การอธิบายและตัวอย่างเกือบทั้งหมดต่างกันมาก จนอาจกล่าวได้ว่า พระยาอุปกิตศิลปสารเขียนตำราฉันทลักษณ์นี้ขึ้นใหม่ทั้งหมด (นววรรณ พันธุเมธา ๒๕๓๒:๑๒)

ผู้วิจัยเลือกตำราฉันทลักษณ์ ซึ่งเป็นตำราการประพันธ์ในช่วงสมัยใหม่เล่มนี้ขึ้นมาวิเคราะห์ เพราะเห็นว่า ตำราเล่มนี้มีเนื้อหาและแนวคิดสืบทอดจากตำราประพันธศาสตร์ในยุคแรก คือจินดามณี และประชุมลำนำ ขณะเดียวกัน ก็มีลักษณะบางประการที่เปลี่ยนแปลงและพัฒนาขึ้น โดยเฉพาะแนวการเขียนตำราซึ่งได้กลายเป็นแม่แบบของการเขียนตำราการประพันธ์ในยุคหลังจากนี้

เนื้อหาของตำราฉันทลักษณ์มีประเด็นน่าสนใจ ๔ ประเด็นดังนี้

๑.ตำราฉันทลักษณ์กับตำราไวยากรณ์

๒.การเพ่งเล็งธรรมชาติของภาษา

๓.เพลงกับวรรณคดีลายลักษณ์

๔.อลังการด้านเสียงและความหมาย

๑.ตำราฉันทลักษณ์กับตำราไวยากรณ์

พระยาอุปกิตศิลปสารเขียนตำราฉันทลักษณ์เล่มนี้ในฐานะของนักภาษาหรือนักไวยากรณ์ พิจารณาได้จากโครงสร้างของการอธิบายที่เป็นระบบ เริ่มต้นด้วยการอธิบายความหมายของคำว่า ฉันทลักษณ์ บทประพันธ์ บทร้อยแก้วและบทกานท์* กล่าวถึงประโยชน์ของบทประพันธ์ ประเภทของคำกานท์แต่ละชนิดเริ่มตั้งแต่คำกลอน คำโคลง ร่าย ลิลิต คำกาพย์ คำฉันท์ และคำเพลงตามลำดับ การอธิบายลักษณะบังคับของคำประพันธ์มีขั้นตอนเป็นระบบเดียวกัน คือนิยามศัพท์ แสดงแผนผังฉันทลักษณ์ประกอบ ให้ตัวอย่างบทประพันธ์ ซึ่งมีทั้งที่คัดจากวรรณคดี และที่ท่านแต่งขึ้นเอง ที่สำคัญท่านแสดงข้อสังเกตหรือหมายเหตุ เพื่อขยายความคิดของท่านเป็นระยะ ๆ

การอธิบายและข้อสังเกตของท่าน เห็นได้ชัดว่าเป็นมุมมองของนักไวยากรณ์ที่มุ่งพิจารณาโครงสร้างหรือองค์ประกอบเป็นสำคัญ ดังจะเห็นได้จากการอธิบายข้อบังคับของคำประพันธ์ ในตัวอย่างต่อไปนี้ ว่าท่านแสดงภาพของกฎบังคับจากองค์ประกอบใหญ่ไปสู่องค์ประกอบย่อย เช่น

ข้อ ๕. **ข้อบังคับคำกานท์ทั่วไป** คำกานท์ทุกประเภทย่อมต่างกันด้วยข้อบังคับ แต่ข้อบังคับที่สำคัญของคำกานท์ของไทยที่ใช้ทั่วไปก็มีอยู่ ๒ อย่างเท่านั้นคือคณะ กับสัมผัส ดังจะได้อธิบายต่อไปนี้

๑.คณะ หมายความว่าการจัดเป็นหมวดหมู่ คำกานท์ทุกประเภทจะต้องมีข้อบังคับคือคณะทั้งนั้น กล่าวคือ การจัดคำกานท์ออกเป็นส่วนใหญ่และส่วนย่อยเป็นลำดับกันลงไปดังนี้ :-

ก.**บท** คือคำกานท์ตอนหนึ่งๆ มีมากน้อยแล้วแต่ประเภทของคำกานท์

ข.**บาท** คือส่วนที่แยกมาจากบทอีกทีหนึ่ง คำกานท์บางประเภท บทหนึ่งมีบาท ๑ ก็มี ๒ บาทก็มี ๔ บาทก็มี แล้วแต่ข้อบังคับ

ค.**วรรค** คือส่วนย่อยแยกออกมาจากบาทอีกทีหนึ่ง ซึ่งบาทหนึ่งมีวรรค ๑ ก็มี ๒ วรรคก็มี มากกว่าก็มี แล้วแต่ข้อบังคับ

---

*บทกานท์ในตำราฉันทลักษณ์เล่มนี้ใช้ในความหมายกว้าง หมายถึงบทร้อยกรองทั่ว ๆ ไป มีกาย โคลง กาพย์ ฉันท์ กลอน เพลงต่างๆ ต่างกับกานต์ ในประชุมลำนำ ซึ่งหมายถึงคำประพันธ์ประเภทหนึ่ง ตามที่ได้กล่าวไปแล้วในบทประชุมลำนำข้างต้น

ฆ.คำ หรือ พยางค์ คือเสียงที่เปล่งออกมาครั้งหนึ่งๆ แต่ในตำราฉันทลักษณ์ท่านใช้เรียกว่าคำเป็นพื้น ซึ่งเป็นส่วนย่อยของวรรคอีกทีหนึ่ง คือวรรคหนึ่งจะมีกี่คำก็แล้วแต่ข้อบังคับ

๒.สัมผัส แปลตามศัพท์ว่า "การถูกต้อง" แต่ในที่นี้หมายความว่า "การคล้องจอง" ซึ่งเป็นข้อสำคัญยิ่งในคำกานท์ของไทยเรา เพราะภาษาไทยเราย่อมนิยมพูดให้คล้องจองเป็นพื้น ไม่ว่าคำร้อยแก้วหรือคำกานท์

สัมผัสที่นิยมกันในภาษาไทยเรามี ๒ ชนิดคือ :-

ก.**สัมผัสสระ** คือเสียงสระพ้องกันตามมาตรา เช่น สระอะ ก็ต้องพ้องกับพยางค์ที่ประสมกับสระอะด้วยกัน และต้องให้อยู่ในมาตราเดียวกันด้วย

ข.**สัมผัสอักษร** คือใช้เสียงตัวอักษรพ้องกัน และอักษรในที่นี้หมายถึงเสียงพยัญชนะ ซึ่งไม่กำหนดเสียงสระหรือเสียงวรรณยุกต์สูงต่ำ สักแต่ว่ามีเสียงพยัญชนะพ้องกัน เช่น ตัวอย่าง:- "เขา,ขัน,คู,ค่ำ" ดังนี้ก็ได้ หรือเขียนรูปต่างกัน แต่เสียงพยัญชนะร่วมกัน เช่น "ซุง ทราบ, สร้างสรรค์ ศร" ดังนี้ก็ได้ นับว่าเป็นสัมผัสอักษรทั้งนั้น

ค.**ประเภทของสัมผัส** สัมผัส ๒ ชนิดข้างบนนี้ยังแบ่งเป็น ๒ ประเภทอีก คือ:-

สัมผัสใน หมายถึงสัมผัสที่คล้องจองกันอยู่ในวรรคเดียวกัน ตามธรรมดาคำกานท์ของไทยย่อมนิยมสัมผัสเป็นพื้น ในวรรคหนึ่งๆ ถ้าแต่งให้มีสัมผัสในได้ทุกวรรคยิ่งดี และนิยมทั้งใช้สัมผัสสระและสัมผัสอักษร มีวิธีผูกสัมผัสเป็น ๒ วิธีคือ:-

สัมผัสชิด คือผูกสัมผัสติดกันไป นิยมใช้ทั้งสัมผัสสระและสัมผัสอักษร ตัวอย่างสัมผัสสระชิด เช่น:- "ขึ้น กก ตก ทุกข์ ยาก, แสน ลำ บาก จากเวียงชัย" เป็นต้น

สัมผัสคั่น คือคำสัมผัสไม่ติดกัน มีคำที่ไม่สัมผัสเข้ามาคั่นอยู่หว่างกลาง เช่น ตัวอย่างสัมผัสคั่นสระ คือ อางขนาง, เรา จะ เอา, ไป ก็ ได้

สัมผัสนอก ได้แก่สัมผัสนอกวรรค คือคำท้ายวรรคต้นไปสัมผัสกับคำในวรรคต่อไปตามแบบและต้องไม่ซ้ำเป็นคำเดียวกันด้วย สัมผัสนอกนี้เป็นสัมผัสบังคับ คือจะต้องเป็นสัมผัสสระ และจะต้องมีตามข้อบังคับของคำกานท์นั้นๆ

(หลักภาษาไทย :๓๕๒-๕)

ในคำอธิบายลักษณะคำประพันธ์ ท่านอธิบายเปรียบเทียบคำประพันธ์ต่างชนิด เพื่อชี้ให้เห็นความแตกต่างด้านองค์ประกอบ เช่น ข้อสังเกตเกี่ยวกับโคลง ๒ สุภาพ โคลง ๓ สุภาพ และร่ายสุภาพ ท่านอธิบายว่า

"มีข้อบังคับแบบเดียวกัน ต่างแต่จำนวนวรรคเท่านั้น คือ (๑) โคลง ๒ สุภาพ มี ๒ บาท ๓ วรรค (๒) ถ้าเติมข้างหน้าโคลง ๒ เข้าอีกวรรคหนึ่งเป็น ๔ วรรค (๓ บาท) และส่งรับกันอย่างร่ายก็เรียกว่า โคลง ๓ สุภาพ (๓) แต่ถ้าเติมข้างหน้าโคลง ๓ เข้าอีกสักกี่วรรคก็ตาม และส่งรับกันอย่างร่ายดังกล่าวแล้ว ก็ได้ชื่อว่าร่ายสุภาพทั้งนั้น"

(หลักภาษาไทย : ๔๒๐)

หรือคำอธิบาย "กาพย์" ท่านอธิบายโดยเปรียบกับกลอน โคลง ร่าย และฉันท์ ให้เห็นความแตกต่างในด้านองค์ประกอบ ดังนี้

"คำกาพย์ของไทยเราหมายถึงคำกานท์พวกหนึ่ง ซึ่งต่างกับคำกลอน เพราะจัดวรรคต่างกัน ต่างกับคำโคลงและร่ายเพราะไม่นิยมเอกโท และต่างกับฉันท์ เพราะไม่นิยม ครุ ลหุ แต่ท่านประพันธ์เข้ากับฉันท์ได้"

(หลักภาษาไทย : ๔๓๐)

นอกจากนี้ ยังเห็นได้จากการนิยามศัพท์ ซึ่งได้กลายเป็นต้นแบบของการเขียนตำราหรือแบบเรียนวิชาการประพันธ์ในสมัยต่อมา เช่น

"คำครุ คือคำหนัก หมายถึงพยางค์ที่ผสมสระยาว เช่น กา แพ เซ โต ฯลฯ และคำที่มีเสียงสะกด เช่น จัก กาก คิด ฉุน ฯลฯ และคำสระ อำ ไอ ใอ เอา ก็นับว่าเป็นครุ เพราะมีเสียงสะกด

คำลหุ คือคำเบา หมายถึงพยางค์ที่ผสมสระสั้นที่ไม่มีเสียงสะกด เช่น ก็ ติ เถอะ เผียะ ฤ เป็นต้น"

(หลักภาษาไทย : ๓๕๗)

และการอธิบายคำในแง่ของการใช้และการสื่อความหมาย เช่น อธิบาย "คำสร้อย" ในโคลงว่า โดยทั่วไปมีอยู่ ๒ คำ คำต้นนั้นมี**หน้าที่**ต่อคำข้างหน้าให้ได้ความครบ ส่วนคำท้ายนั้นเป็นคำเสริมขึ้นให้เต็ม สร้อยมี**หน้าที่** ทำให้ไพเราะขึ้นหรือชัดเจนขึ้นเท่านั้น" และได้รวบรวมคำสร้อยที่ใช้กันอยู่ในบทโคลงมาจัดกลุ่มและชี้แจงวิธีใช้อย่างละเอียด ว่า

"พ่อ,แม่,พี่" ฯลฯ ใช้ในที่เป็นคำเรียกผู้ฟังเพื่อให้ทราบหรือให้ตอบ เช่นตัวอย่าง "เจ็บจิต จริงพ่อ" หรือ "อย่างไร ฤาแม่" เป็นต้น "นา, รา หรือ ฮา, เฮย, แฮ" ใช้ในที่บอกเล่าทั่วๆ ไป เช่น :- "ใช่คนอื่นนา" "ฟังคำ หน่อยรา" หรือ "หน่อยฮา, หน่อยเฮย, หน่อยแฮ" ตามแต่จะเหมาะ ฯลฯ"

(หลักภาษาไทย : ๓๘๑)

น่าสังเกตว่าคำอธิบายเหล่านี้มีลักษณะของการสอนแต่งคำประพันธ์ขั้นพื้นฐาน ดังคำอธิบายที่กล่าวถึงโคลงสอง และโคลงสาม เป็นต้น ไม่ใช่คำอธิบายที่แสดงพัฒนาการของคำประพันธ์ประเภทโคลง แต่มุ่งอธิบายให้ผู้เรียนเห็นความแตกต่างของคำประพนธ์สองชนิดนี้ในแง่ของส่วนประกอบ ตำราฉันทลักษณ์เล่มนี้จึงมีฐานะเป็นตำราไวยากรณ์ ที่มุ่งสอนคำประพันธ์สำหรับผู้ฝึกหัดอย่างแท้จริง

๒.การเพ่งเล็งธรรมชาติของภาษา

ในฐานะของนักภาษา พระยาอุปกิตศิลปสารยังได้อธิบายและวิจารณ์ความเหมาะสมของรูปแบบร้อยกรองว่าขึ้นอยู่กับความประสานกลมกลืนกับธรรมชาติของภาษา ท่านอาจจะเป็นบุคคลแรกๆที่ประกาศว่า คำประพันธ์ประเภทฉันท์ ซึ่งยืมจากภาษาบาลีและสันสกฤต "ขัดกับภาษาเราเสียจริงๆ" เพราะ "ฉันท์มีบังคับครุ ลหุ เป็นพื้น ซึ่งเหมาะกับภาษาเขาที่มีคำลหุมาก เช่น กรณ, อมร, อธิกรณ, มรณ, คมน เป็นต้น ในส่วนภาษาไทยเรานั้นเดิมมีพยางค์เดียวโดดๆ และมักจะเป็นคำหนัก เช่น ดิน,น้ำ,ลม,ไฟ เป็นต้น จึงไม่มีคำลหุเช่นนั้นมาใช้เพียงพอ" (ชุมนุมนิพนธ์ อ.น.ก. ๒๕๑๖:๑๒๗) ในตำราฉันทลักษณ์ ท่านได้ชี้แจงไว้ทำนองเดียวกัน ในช่วงที่อธิบายลักษณะของสัททุลวิกกีฬิตฉันท์ ว่า "ฉันท์นี้สังเกตดูในบทละครสันสกฤต ท่านนิยมว่าเป็นฉันท์ไพเราะ แต่มาแต่งในภาษาไทย ฟังดูไม่สู้ไพเราะเลย เพราะแต่งยาก มีลหุสลับกัน ซึ่งจะหาคำภาษาไทยมาใช้ไม่ค่อยได้" (หลักภาษาไทย :๔๕๗) และกล่าวถึงอุปสรรคของการแต่งฉันท์ ว่า "ส่วนใหญ่ก็อยู่ที่การหาศัพท์ที่ง่าย ๆ ในภาษาไทยเอามาแต่งให้ถูกต้องตามข้อบังคับคณะฉันท์ยาก เพราะภาษาไทยเรามีคำลหุน้อย จำเป็นต้องเอาคำบาลีและสันสกฤตมาใช้เป็นพื้น แม้จนคำมีตัวสะกด เช่น "สัตย์ รมย์" ท่านก็แยกใช้เป็นลหุ ว่า "สะตะยะ และระมะยะ" ก็มี "ระมัย" ก็มี เป็นต้น ซึ่งเป็นการขอไปที" (หลักภาษาไทย : ๔๖๑)

แม้ในเรื่องการทอดจังหวะในการอ่านฉันท์ พระยาอุปกิตศิลปสาร ก็ยังแนะให้คำนึงถึงธรรมชาติของภาษาไทย ว่า "ฉันท์ที่บาทละมากคำ จะอ่านให้จบบาทโดยไม่ทอดจังหวะในกลางบาทเลยไม่ได้ ดังนั้นท่านจึงกำหนดไว้ให้ทอดจังหวะในคำที่เท่านั้นเท่านี้ตามแต่จะเหมาะ...**แต่จังหวะทางบาลีจะ**

เอามาเป็นแบบทางภาษาไทยก็ไม่ได้ เพราะไทยมีสัมผัสและแบ่งวรรคต่างกับเขา เราจึงควรทอดจังหวะให้เหมาะกับการอ่านให้ไพเราะทางเรา ดังนั้น ฉันท์บทนี้ (คือบทตัวอย่างสัททุลวิกกีฬิตฉันท์) วรรคแรกมีถึง๑๒ คำ จึงควรมีทอดจังหวะในระหว่างเล็กน้อย" (หลักภาษาไทย : ๔๕๗)

นอกจากนี้ ท่านยังให้ข้อสังเกตเรื่องการอ่านคำครุ ลหุ ว่าควรอ่านให้ฟังง่าย คืออ่านให้สอดคล้องกับระบบเสียงในภาษาไทย และสามารถสื่อความได้ ท่านกล่าวว่า "การแยกคำครุออกเป็นคำลหุนั้น ตามหลักที่ถูกต้อง ก็คือให้ถือตามศัพท์เดิมของเขา เช่น ผล (ผะละ) พล (พะละ) สุข (สุขะ) นย (นะยะ) กุศล (กุศะละ) ฯลฯ ไทยนำมาอ่านเป็น ผน พน สุก นัย กุสน ตามลำดับดังนี้ เมื่อแต่งฉันท์เราแยกอ่านให้เป็นลหุตามศัพท์เดิมของเขาได้ แต่ขอให้ฟังง่าย จึงควรอ่าน "โผ-ละ, โพ-ละ, สุขะ, นะยะ, กุโส-ละ" ตามลำดับดังกล่าวมาแล้วเท่านั้น" (หลักภาษาไทย : ๔๕๑) และกล่าวในทำนองเดียวกันในอีกแห่งหนึ่งว่า "คำครุ ซึ่งอ่านบังคับให้อ่านเป็นลหุ เช่น "จรดล, ถลมารค" ซึ่งคำสามัญอ่าน "จอ-ระ-ดล ถล-ละ-มารค" ถ้าจะอ่านว่า "จะ-ระ-ดล, ถะ-ละ-มารค" ก็จะขัดหูผู้ฟังเช่นกัน จึงควรอ่านให้ใกล้คำสามัญ แต่ให้เป็นลหุตามข้อบังคับ ดังนี้ "เจาะ-ระ-ดล, โถ-ละ-มารค" (หลักภาษาไทย : ๔๔๗)

ดังนั้นจึงเป็นเหตุหนึ่งที่ตำราฉันทลักษณ์นี้ให้ความสำคัญต่อคำประพันธ์ประเภทกลอนมากเป็นพิเศษ ด้วยการอธิบายลักษณะคำประพันธ์แต่ละชนิด เรียงลำดับตั้งแต่กลอนไปถึงฉันท์ แม้ท่านจะให้เหตุผลว่า "ต้องการจะแสดงประเภทที่ง่ายและใช้แพร่หลายเป็นสามัญขึ้นต้น แล้วยกประเภทที่ยากและแพร่หลายน้อยกว่า เรียงขึ้นไปเป็นลำดับ โดยถือเอาความสะดวกในการสอนการเขียนเป็นข้อใหญ่" (หลักภาษาไทย : ๓๕๘) ก็ตาม แต่การประเมินว่า กลอนเป็นคำประพันธ์ที่ง่าย ขณะที่ฉันท์นั้นแต่งยาก มาจากแนวคิดที่เห็นว่า กลอนมีจังหวะท่วงทำนองที่เข้ากับหูของคนไทย หรือไม่ขัดกับธรรมชาติของภาษาไทยนั่นเอง

๓.เพลงกับวรรณคดีลายลักษณ์

ประเด็นที่น่าสนใจอีกประการหนึ่ง คือการแยก "เพลง" เป็นรูปแบบคำประพันธ์ชนิดหนึ่งต่างหาก ท่านได้ให้เหตุผลว่า แม้เพลงจะนับเป็นศิลปะอีกประเภทหนึ่งที่ถือเอาทำนองร้องและทำนองดนตรีเป็นใหญ่แต่ "ยังมีถ้อยคำที่เกี่ยวกับฉันทลักษณ์อยู่บ้าง" (หลักภาษาไทย : ๔๘๘) และท่านก็ได้ใช้มุมมองของนักไวยากรณ์จัดแบบแผนฉันทลักษณ์ของเพลงขึ้น โดยแบ่งเพลงร้องกลอนสดออกเป็น

สองชนิดใหญ่ ๆ คือชนิดกลอนฉ่อย และชนิดกลอนร่าย กลอนร่ายยังสามารถ "รวบรวมทำแผน" แยกย่อยได้อีก ๓ ชนิด ได้แก่ ชนิดที่ ๑ กลอนร่ายที่รวดส่งเป็นกลอนฉ่อย ชนิดที่ ๒ ร่ายที่มีสัมผัสรวดส่งมากขึ้นอีก ๒ วรรค ชนิดที่ ๓ กลอนร่ายที่มีสัมผัสรวดส่งซับซ้อนกัน (ดู หลักภาษาไทย : ๔๕๑-๔๕๗)

การนำเพลงมารวมไว้ในตำราฉันทลักษณ์เล่มนี้ ทั้งๆ ที่ในสยามไวยากรณ์ฉันทลักษณ์ของกระทรวงธรรมการไม่ปรากฏเลยนั้น แสดงให้เห็นว่า พระยาอุปกิตศิลปสารให้ความสำคัญต่อวรรณคดีมุขปาฐะเทียบเท่ากับวรรณคดีลายลักษณ์ เพราะเพลง แม้จะเป็นศิลปะของการด้น ซึ่งขึ้นอยู่กับปฏิภาณของผู้ร้อง จะนำมาจัดเป็นแบบแผนลงตัวอย่างคำประพันธ์ประเภทอื่นได้ยาก แต่ก็ยังสามารถจัดระบบระเบียบได้ดังกล่าว ไม่เพียงเท่านั้น ในฐานะนักสังเกตภาษา พระยาอุปกิตศิลปสารยังชี้ให้เห็นว่าในแบบแผนของเพลงที่ท่าน "ทำไว้ให้ดูพอเป็นเค้า" นั้น นำมาเทียบกับคำประพันธ์ประเภทอื่นที่ใช้ในวรรณคดีลายลักษณ์ได้ ดังที่ท่านเทียบแบบแผนกลอนร่ายกับกาพย์ยานี ดังนี้

<u>เทียบตัวอย่างกาพย์ยานี</u>

สลับ เชื่อมสลับ รับ
| | |
ขึ้นกกตกทุกข์ยาก แสนลำบากจากเวียงชัย

รอง เชื่อมสลับ ส่ง
| | |
มันเผือกเลือกเผาไฟ กินผลไม้ได้เป็นแรง ฯ

สลับ เชื่อมสลับ รับ
| | |
รอนรอนอ่อนอัสดง พระสุริยงค์เย็นยอแสง

รอง เชื่อมรอง ส่ง
| | |
ช่วงดังน้ำครั่งแดง แฝงเมฆเขาเงาเมรุธร

ถ้าเป็นเพลงกลอนร่ายแล้ว สัมผัสรับ เช่น "ชัย" และ "แสง" ซึ่งถ้าจบรวดส่งเพียงนี้ก็เป็นสัมผัส "ส่งฉ่อย" แต่ถ้าจะมีรวดส่งต่อไปอีกเป็น "สัมผัสฉ่อย" คำท้ายบทต่อออกไปก็เรียกว่า "รองฉ่อย" อย่างเดียวกับคำ "ไฟ" และ "แดง" ซึ่งเป็นสัมผัสรองของกาพย์ยานีข้างบนนี้ และคำจบรวดส่งก็เรียกว่า "ส่งฉ่อย" อย่างชนิดที่ ๑ เทียบได้กับคำ "แสง" และ "ธร" ซึ่งเป็นสัมผัสส่งของกาพย์ยานีข้างบนนี้

สลับ เชื่อมสลับ ฉ่อย
ขึ้นกกตกทุกข์ยาก แสนลำบากจากเวียงชัย

รวดส่ง

รองฉ่อย เชื่อมรองฉ่อย ส่งฉ่อย
กลอนร่าย มันเผือกเลือกเผาไฟ กินผลไม้ได้เป็นแรง ฯ

สลับ เชื่อมสลับ รับใน ร่าย
รวดรับ- รอนรอนอ่อนอัสดง พระสุริยงค์ก็ลับแสง - ไป

ตัวอย่างข้างบนนี้จะเห็นได้ว่า รวดส่ง ตรงกับกาพย์ยานี ผิดกันอยู่ที่สัมผัส "รับ" กลายเป็น "ฉ่อย" ซึ่งจะใช้คำใดๆ ก็ได้ แต่ต้องให้รับกับ "รอง" และ "เชื่อมรอง" ก็แล้วกัน ส่วน "รอง" กลายเป็น "รองฉ่อย" เชื่อมรองกลายเป็น "เชื่อมรองฉ่อย" เพราะกลอนร่ายไม่มี รับ ในกลางบท มีเฉพาะรับส่งท้ายบทคำเดียวที่เรียกว่า "สัมผัสร่าย" เท่านั้น

(หลักภาษาไทย : ๔๘๓-๔)

แม้ในเรื่องลีลาของเพลง ท่านก็ชี้ให้เห็นว่าเพลงนิยมเล่นสัมผัสในเป็นสัมผัสอักษร และสัมผัสในของเพลงก็สามารถ "เล่น" ได้อย่างที่กลอนกลบทเล่น ดังนี้

"เพลงกลอนสดนี้มักนิยมสัมผัสในเป็นสัมผัสอักษร เป็นข้อสำคัญส่วนหนึ่งทีเดียว เช่น สัมผัสชิด, สัมผัสคั่น และสัมผัสโยนไขว้กันอย่างกลบท"

(หลักภาษาไทย : ๔๘๙)

๔.อลังการด้านเสียงและความหมาย

ตำราฉันทลักษณ์เล่มนี้ แม้จะมุ่งแสดงแบบแผนฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์แต่ละประเภทอย่างละเอียด ซึ่งต่างกับตำราอลังการศาสตร์และพระคัมภีร์สุโพธาลังการ ที่ให้ความสำคัญต่อการตกแต่งเนื้อความ กระนั้นก็ตาม ตำราฉันทลักษณ์ได้แสดงแนวคิดเกี่ยวกับความงามเชิงวรรณศิลป์อย่างชัดเจน ๒ ประการ คือเสียงและความหมาย ผ่านคำอธิบาย ข้อสังเกต และหมายเหตุที่แสดงไว้เป็นระยะๆ

ในเรื่องของเสียง สังเกตได้ว่า พระยาอุปกิตศิลปสารให้ความสนใจเรื่อง **สัมผัส** มากเป็นพิเศษ ท่านแจกแจงประเภทของสัมผัสอย่างละเอียดลออ โดยเฉพาะสัมผัสใน ท่านแบ่งออกเป็นสัมผัสชิด สัมผัสคั่น ซึ่งมีทั้งสัมผัสคั่นสระและสัมผัสคั่นอักษร สัมผัสคั่นอักษรนั้น ยังแสดงตัวอย่างแยกย่อยต่อไปอีกว่ามีประเภทคำคั่น ๒ คำ (อ่อนวรองค์, ทรงพระกันแสง) คำสัมผัสไขว้กัน (สวยดุจสีดา, นั่งสีหนึกครับนับตรวจ) เป็นต้น (หลักภาษาไทย : ๓๕๔-๓๕๕)

นอกจากนี้ ท่านยังให้หลักในการส่งรับสัมผัส ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของตำแหน่งคำรับสัมผัส เช่น สำหรับกลอน ๘ คำ คำต้นวรรคต่อไป ตั้งแต่คำที่ ๑ ถึงคำที่ ๕ ใช้รับเป็นสัมผัสเชื่อมได้ทุกคำ แต่คำที่ ๓ เป็นเพราะและใช้มากที่สุด รองลงมาก็คำที่ ๕ ส่วนคำอื่นๆ ไม่สู้เหมาะ" (หลักภาษาไทย : ๓๖๐) หรือจะเป็นเรื่องของการกำหนดเสียงวรรณยุกต์ของสัมผัสนอก ดังนี้

ก.สัมผัสสลับ ใช้ได้ทั้ง ๕ เสียง แต่กลอนสุภาพใช้เสียงสามัญ ไม่สู้เพราะท่านจึงไม่ใคร่ใช้

ข.สัมผัสรับ ห้ามเสียงสามัญ นอกนั้นไม่ห้าม แต่นิยมเสียงจัตวาโดยมาก ข้อสำคัญต้องให้เสียงวรรณยุกต์ต่างกันกับคำส่งซึ่งเป็นของคู่ของมัน เช่น ส่ง "ติด" ต้องรับ "มิตร" หรือส่ง "มิตร" ต้องรับ "ติด" เป็นต้น

ค.สัมผัสรอง ห้ามเสียงวรรณยุกต์ร่วมกับสัมผัสรับในรวดของมันกับเสียงจัตวา นอกนั้นใช้ได้ แต่นิยมใช้เสียงสามัญโดยมาก

ฆ.สัมผัสส่ง ห้ามเสียงจัตวา เสียงอื่นๆ ใช้ได้หมด แต่นิยมเสียงสามัญโดยมาก

(หลักภาษาไทย : ๓๖๑)

ในคำประพันธ์ประเภทกาพย์ ท่านก็ชี้ให้เห็นเพิ่มเติมว่า "ในกาพย์พระไชยสุริยาของสุนทรภู่ ท่านพยายามใช้เสียงวรรณยุกต์อย่างกลอนอยู่มาก เช่น ส่งเสียง สามัญ-รับเสียง จัตวา เป็นต้น แต่ที่ใช้สลับกันข้ามกับที่ว่านี้ คือส่งจัตวา รับสามัญ ก็มี เช่น

แม่นกปกปีกเคียง เลี้ยงลูกอ่อนป้อนอาหาร (ส่งจัตวา)
ภูธรนอนเนินเขา เคียงคลั่งเคล้าเยาวมาลย์ (รับสามัญ)

รวมความว่า ท่านมิได้มีข้อบังคับเรื่องเสียงวรรณยุกต์เลย แต่ก็พยายามให้ใช้เสียงวรรณยุกต์ได้อย่างกลอนยิ่งมากก็ยิ่งดี" (หลักภาษาไทย : ๔๓๓)

ในคำอธิบายอีกหลายแห่ง ท่านได้ชี้ให้เห็น "กลเม็ด" ที่ทำให้บทร้อยกรองมีความไพเราะคือการเลือกใช้สัมผัสสระ หรือสัมผัสอักษร เช่น

"สัมผัสในของโคลงนั้น ท่านนิยมใช้อยู่ ๒ แห่ง คือ

ก.แห่งต้นคือ ในวรรคที่มีคำ ๕ คำ ซึ่งโดยมากเป็นวรรคต้นๆ เพราะวรรคท้ายมักเป็น ๒ คำหรือ ๔ คำทั้งนั้น และใช้ได้ทั้งสัมผัสสระและสัมผัสอักษร และท่านนิยมสัมผัสอักษรมากกว่าสัมผัสสระ และนับว่าสัมผัสชิดกันสละสลวยดีกว่าสัมผัสคั่นกัน ทั้งสระและอักษร ยิ่งได้สัมผัสชิดเคล้ากัน ทั้งสระและอักษรด้วยก็ยิ่งดี

ข.แห่งที่สองนั้น คือคำสุดวรรคต้น กับคำต้นวรรคท้าย ท่านมักนิยมให้ได้สัมผัสอักษรกัน นอกจากจำเป็นคือ คำหลายพยางค์ต้องสุดวรรคลงกลางคำ ที่เรียกว่ายติภังค์ หรือมิฉะนั้นก็เนื้อความบังคับให้จำเป็นต้องใช้คำอื่นจึงจะได้ความดี"

(หลักภาษาไทย : ๓๘๐)

"ข้อสำคัญของการประพันธ์ร่ายยาวไม่ได้อยู่ที่ข้อบังคับตามแผนที่ว่าไว้ แต่อยู่ที่ใช้สัมผัสอักษร ใช้ถ้อยคำให้เหมาะแก่เนื้อเรื่อง เช่น โศก เศร้า โกรธ ฯลฯ "

(หลักภาษาไทย : ๔๒๓)

เชื่อม รับส่ง

"ถ้าคำเชื่อมอยู่คำที่ ๓ ดังแผน ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ เช่นนี้ ท่านไม่ใช้สัมผัสสระเป็นสัมผัสในทีเดียว เพราะถ้าใช้เข้าก็ไปปนกับสัมผัสเชื่อม ทำให้สัมผัสเชื่อมเลื่อนไปไม่เด่น แต่ท่านใช้สัมผัสอักษรแทน"

(หลักภาษาไทย : ๓๖๔)

แต่น่าสังเกตว่า แม้ท่านจะกล่าวว่าในขนบการประพันธ์นิยมใช้สัมผัสในกันแทบทุกวรรค ยิ่งมีมากยิ่งไพเราะ แต่ท่านได้ให้หลักสำคัญของการรับสัมผัสไว้ประการหนึ่งว่า หากมีสัมผัสรับอยู่ใกล้กันหลายคำ จะทำให้ "เลอะเลือน" ไปหมด เรียกว่า **สัมผัสเลือน** เช่น ตัวอย่าง "โอ้เจ้าพวงบุปผามณฑาทิพย์ สูงลิบลิบเหลือหยิบถึงตะลึงแหงน" ท่านอธิบายว่า "คำ ลิบลิบหยิบ เป็นสัมผัสรับได้ทั้งนั้น จึงทำให้พร่าไปไม่ไพเราะ ถึงจะไม่ใช่ข้อห้าม ท่านก็ไม่ค่อยใช้ สู้มีคำเดียวเด่นๆ ไม่ได้" (หลักภาษาไทย : ๓๖๑)

จะเห็นได้ว่า ข้อบังคับเรื่องสัมผัสในคำประพันธ์ มีรายละเอียดมากกว่าที่คนทั่วไปมักเข้าใจกันเพียงผิวเผินว่า หากมีสัมผัสในมากแห่ง บทประพันธ์นั้นจะไพเราะสละสลวย ข้อบังคับเรื่องสัมผัสเป็นเรื่องที่เกี่ยวโยงกับคุณสมบัติของร้อยกรอง ซึ่งพระยาอุปกิตศิลปสารได้อธิบายไว้แต่ต้นแล้วว่าร้อยกรองสามารถใช้ขับอ่านและร้องรำทำเพลง "เป็นที่ดูดดื่มหัวใจผู้อ่านผู้ฟังได้ดีกว่าคำร้อยแก้วมาก" (หลักภาษาไทย : ๓๕๑) ด้วยเหตุนี้ ผู้ประพันธ์จึงต้องใส่ใจเรื่องสัมผัส อันเป็นข้อบังคับหนึ่งของร้อยกรองเป็นพิเศษ ที่กำหนดตำแหน่งคำรับสัมผัสในกลอนเป็นคำที่ ๓ และคำที่ ๕ ก็เพราะว่า "ถ้าไม่ใช้คำที่ ๓ หรือที่ ๕ มักฉงนในการทอดจังหวะ เลยทำให้เลือนไป" (หลักภาษาไทย : ๓๖๐)

ในเรื่องของความหมาย พระยาอุปกิตศิลปสารได้ชี้ให้เห็นว่า คุณสมบัติของงานประพันธ์ มิใช่มีเพียงแบบแผนฉันทลักษณ์และเสียงเสนาะเท่านั้น หากยังต้องสื่อความได้ชัดเจนด้วย ทั้งนี้ เพราะท่านตระหนักดีว่าการประพันธ์เป็นเรื่องของการสื่อสาร คือ "หวังประโยชน์ที่จะเอาความคิด ความเห็น

ในใจของตน ออกมาเรียบเรียงเป็นเรื่องราวให้ผู้อ่านผู้ฟังเข้าใจแจ่มแจ้ง และถูกต้องความคิดเห็นของตนเป็นข้อใหญ่" (หลักภาษาไทย : ๓๕๐) ดังนั้น ในคำอธิบายเกี่ยวกับสัมผัส ตลอดจนลักษณะบังคับของคำประพันธ์แต่ละประเภท ท่านจะย้ำในฐานะของนักภาษาว่า ภาษาเป็นเครื่องมือของการสื่อสาร ผู้ประพันธ์จะต้องรู้วิธีใช้ "เครื่องมือ" นี้ เพื่อถ่ายทอดความคิดของตนอย่างแจ่มแจ้ง

เมื่ออธิบายเรื่องการแต่งฉันท์ ท่านว่า "มีข้อสำคัญคือปรับปรุงถ้อยคำให้เพราะพริ้ง และพยายามใช้คำให้ง่าย ให้ผู้ฟังทั้งหลายเข้าใจแจ่มแจ้งมากเท่าใด ก็ยิ่งดีเท่านั้น" (หลักภาษาไทย : ๔๖๑) และในขณะที่ท่านอธิบายข้อบังคับเรื่องสัมผัสใน ซึ่งมักจะถือเป็นขนบการประพันธ์ นิยมว่ายิ่งมีมากยิ่งไพเราะนั้น ท่านได้แสดงความเห็นเชิงประเมินค่า ว่า

> "ข้อสำคัญของกลอนนั้นอยู่ที่สัมผัสนอก และใช้ถ้อยคำให้เหมาะได้ความชัดเจน ส่วนสัมผัสในทั้งคู่นั้น เป็นแต่เพิ่มให้ไพเราะยิ่งขึ้นเท่านั้น**ถึงจะใช้สัมผัสในให้รับกันพราว** แต่ถ้าใช้ถ้อยคำไม่เหมาะ อ่านไม่ได้ความชัดเจน ก็ใช้ไม่ได้ กลอนบางบทมีแต่สัมผัสนอก และใช้ถ้อยคำ**เหมาะเจาะ เข้าใจความได้ชัดเจนกินใจ ผู้อ่านก็นับว่าเป็นกลอนดีได้เหมือนกัน"**
>
> (หลักภาษาไทย : ๓๖๕-๓๖๖)

การใช้คำในกลบทก็เช่นกัน ท่านชี้ให้เห็นว่า "ความแจ่มแจ้ง" ของความหมายเป็นความงามทางวรรณศิลป์ด้วยประการหนึ่ง ท่านชี้ว่า กลบท ไม่ใช่สักแต่จะเล่นคำ การเล่นเสียงตามข้อบังคับพิเศษที่สร้างขึ้น แต่ความสำคัญของกลบท คือ

> **"ต้องใช้ถ้อยคำที่ท่านบังคับไว้ให้ถูกต้องกับภาษาที่เขาใช้กันทั่วไป** เช่น ในกลบทกบเต้นต่อยหอย ว่า ขอน้องจำคำน้องจนชนม์สลาย นั้น **ต้องให้ได้ความติดต่อกัน** เช่น ทำอวดดีทีอวดเด็กเล็กเล่น หรือจิตนึกรักพิงรักเจ้าเขาหรือไม่ หรืออื่นๆ ทำนองนี้ หรือในกลบทสะบัดสะบิ้ง ซึ่งคำท้ายเป็นคำซ้ำกัน เช่น สวิงสวาย, ทุรนทุราย ฯลฯ นั้น **ต้องใช้เป็นคำที่เขาพูดกันเช่นนั้น"**
>
> (หลักภาษาไทย : ๓๗๗)

ในบทปาฐกถาเรื่อง "ภาษาไทยกับคำประพันธ์" ท่านได้ชี้ให้เห็น "โทษแห่งคำประพันธ์" ประการหนึ่งคือ ไม่ควรนิยมแต่งให้ยากเพื่อต้องการแปลกหู อธิบายไว้ดังนี้

> "มีคำประพันธ์ที่นิยมให้แปลกหู คือเลือกฉันท์ไม่มีใครรู้มาแต่ง และยังเลือกคำที่ไม่มีใครรู้มาบรรจุในฉันท์นั้นด้วย ทั้งนี้ ดูเหมือนจะสอบไล่ผู้อ่านว่ารู้ถึงหรือไม่ การแต่งชนิดนี้ ข้าพเจ้าเห็นว่าผิดวิธีของคำประพันธ์ ซึ่งเขามีความประสงค์จะให้ผู้อ่านเข้าใจความหมาย นี่กลับซ่อนความหมายให้เข้าใจลำบาก แล้วจะนับว่าคำประพันธ์นั้นดีอย่างไรได้"
>
> (ชุมนุม อ.น.ก., ๑๓๑)

จะเห็นได้ว่า ความงามเชิงวรรณศิลป์ในทัศนะของพระยาอุปกิตศิลปสาร เน้นที่ความแจ่มแจ้งของความหมายประสานไปกับความไพเราะของถ้อยคำ แนวคิดนี้ตรงกับความคิดเรื่องคุณและโทษของการประพันธ์ในอลังการศาสตร์และพระคัมภีร์สุโพธาลังการ ในอลังการศาสตร์ กล่าวถึงโทษของการเลือกใช้ความหมายของคำที่ไม่เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย หรือไม่เป็นที่นิยม และในพระคัมภีร์สุโพธาลังการ กล่าวถึงปสาทคุณ คือความกระจ่างชัด ผู้แปลได้ขยายความไว้ตรงกับที่พระยาอุปกิตศิลปสารกล่าวไว้ข้างต้น ว่า "การแต่งโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอนนั้น ไม่ใช่ต้องการให้คนอ่านไม่เข้าใจ ต้องการให้คนอ่านเข้าใจ และเข้าใจได้ง่าย ๆ ด้วย" (สุโพธาลังการ, ๑๐๒)

นอกจากเรื่องเสียงและความหมายแล้ว พระยาอุปกิตศิลปสารยังให้ข้อสังเกตในเรื่องท่วงทำนองของคำประพันธ์อีกด้วย ท่านกล่าวถึงการใช้กลบทว่าต้องเลือกแบบของกลบทให้มีทำนองเหมาะแก่เรื่องที่จะแต่ง เช่น เรื่องแสดงความโกรธ บ่นว่าผู้อื่นหรือตนเอง ก็ใช้กลบทธงนำริ้ว ขึ้นต้นด้วยคำ "ชะ ๆ" หรือ "เหม่ ๆ" ฯลฯ หรือถ้าเป็นเรื่องแสดงความอาลัยสิ่งของที่จะจากไป ก็ใช้กลบทเช่นกางเดินดง ซึ่งขึ้นต้นด้วยไม้เอ๋ย ป่าเอ๋ย ฯลฯ หรือถ้าเป็นเรื่องรำพันชมความงามต่าง ๆ ก็ใช้กลบทบ้วนกลีบ ซึ่งขึ้นด้วยคำ "เจ้างามนั่นเจ้างามนี่" จนหมดที่ต้องการชม หรือจะใช้แสดงความห่วงใยว่า "เสียดายนั่น เสียดายนี่" จนหมดสิ่งที่ห่วงใยก็ได้ (หลักภาษาไทย : ๓๗๖) หรือในการแต่งฉันท์ ท่านกล่าวว่า "คำฉันท์ถ้าจะแต่งเฉพาะบท จะเลือกแต่งบทใดก็ได้ตามใจสมัคร ควรให้เนื้อเรื่องเหมาะกับทำนองฉันท์ได้มากก็ยิ่งดี แต่ถ้าจะแต่งเป็นเรื่องติดต่อกันยืดยาวแล้วไซร้ ก็จะต้องกะเรื่องตอนหนึ่งๆ ให้เหมาะกับทำนองฉันท์นั้นๆ ด้วย" (หลักภาษาไทย : ๔๖๑)

ที่สำคัญ ท่านได้ชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของภาษากับการสื่อความคิด ปรากฏชัดเจนในคำอธิบายเรื่องกาพย์ห่อโคลงว่า "เรียกชื่อว่า 'กาพย์ห่อโคลง' ตามวิธีแต่งนั้น คือแต่งกาพย์ขึ้นบทหนึ่งก่อน แล้วแต่งโคลงให้มีเนื้อความเลียนกาพย์นั้น เป็นลำดับต่อลงมาบทต่อบท เป็นการประกวดความคิดกัน ซึ่งนับว่ายากอยู่ เพราะโคลงบทหนึ่งมี ๗ ถึง ๘ คำ แต่กาพย์มีเพียงวรรคหนึ่ง ๕-๖ คำเท่านั้น จะต้องใช้ถ้อยคำให้ได้ความเท่ากันกับกาพย์บาทละวรรคด้วย" (หลักภาษาไทย : ๔๓๗)

กล่าวโดยสรุป ในทัศนะของพระยาอุปกิตศิลปสาร แบบแผนฉันทลักษณ์เป็นเรื่องที่ท้าทายความสามารถ ของกวี แบบแผนที่แสดงผังอันละเอียดลออในตำราฉันทลักษณ์เหล่านั้น เป็นกรอบหรือโครงสร้างของเสียงที่ผ่านการปรุงแต่งกลั่นกรองมาอย่างดี มีจังหวะและท่วงทำนอง ที่สัมพันธ์กับการถ่ายทอดอารมณ์และสื่อความหมายในงานประพันธ์ ดังนั้น ศิลปะของกวีจึงได้แก่ "การใช้ความคิดรวบรัดข้อความ" ให้ได้ภายในจำนวนคำที่จำกัดในแบบแผนของคำประพันธ์แต่ละประเภท โดยนัยนี้ การสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ กวีจึงต้องมีความเข้าใจในธรรมชาติของภาษาอย่างลึกซึ้ง คือเข้าใจถึงลักษณะและคุณสมบัติของเสียงของคำ เสียงสั้น เสียงยาว เสียงหนัก เสียงเบา ซึ่งมีผลต่อการสร้างจังหวะ ลีลา เมื่อนำคำเหล่านั้นมา "ร้อยกรอง" เข้าด้วยกัน และตระหนักว่าการเลือกสรรคำอย่างพิถีพิถันนั้น มีจุดมุ่งหมายสำคัญคือเพื่อสื่อ "ความหมาย" อันแจ่มชัดและมีพลังในงานประพันธ์นั้น

ในฐานะที่เป็นตำราประพันธศาสตร์ ตำราฉันทลักษณ์เล่มนี้นับเป็นความก้าวหน้าของประวัติวรรณคดีไทย ที่สืบทอดขนบการเรียนวิชาการประพันธ์จากจินดามณี คือมีการรวบรวมสังเคราะห์ ตลอดจนสร้างกฎเกณฑ์ว่าด้วยการประพันธ์ขึ้นอย่างเป็นระบบ และได้พัฒนาแนวคิดเกี่ยวกับการสอนภาษากับการแต่งกวีนิพนธ์ขึ้น โดยประกาศเป็นลายลักษณ์อักษรว่า อุดมคติสูงสุดของการเรียนภาษา คือการประพันธ์งานร้อยกรองได้ ดังนี้ "คำกานท์โดยมาก มีข้อบังคับควบคุมมาถึงการอ่านการเขียนด้วย **ถ้าไม่รู้ ก็นับว่ายังอ่านเขียนภาษาไทยไม่ถูกต้องสมบูรณ์**" (หลักภาษาไทย : ๓๕๑)

นอกจากนี้ ในฐานะที่เป็นตำราไวยากรณ์ ตำราฉันทลักษณ์เล่มนี้นับเป็นความพยายามที่จะสร้างความเป็นศาสตร์ของวรรณคดีขึ้นในยุคของการฟื้นฟูและสถาปนาวรรณคดีแห่งชาติ ซึ่งเป็นกระแสที่เกิดขึ้นอย่างเข้มข้นและต่อเนื่องในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังบทโคลงพระราชนิพนธ์ที่ประกาศสถานภาพของวิชาวรรณคดี ว่า

ดูรากุลบุตร์เชื้อ ชาติชาย ไทยเอย
อันชาติรุ่งเรืองฉาย เฉิดแท้
แม้ไรกะวีอาย ทั้งชาติ เจียวพ่อ
เขาจะเยาะเล่นแม้ หมดผู้รู้ดี ฯ
กะวีสง่าแม้น มณีสาร
คำเพราะคือสังวาลย์ กอบแก้ว
ควรเพิ่มพิริยการ กะวีเวท เทอญพ่อ
กอบกิจประเสริฐแล้ว ไป่ต้องร้อนตัว ฯ
นานาประเทศล้วน นับถือ
คนที่รู้หนังสือ แต่งได้
ใครเกลียดอักษรคือ คนป่า
ใครเยาะกะวีไซร้ แน่แท้คนดง ฯ

(พระนลคำหลวง, หน้า ข และ ค)

ปรากฏการณ์นี้เกิดขึ้น เพราะการเผชิญหน้ากับวัฒนธรรมตะวันตกอย่างเต็มที่ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เจตนา นาควัชระได้อภิปรายปรากฏการณ์นี้ ว่า "ความสำนึกที่ว่าด้วยการเป็นสมาชิกของประชาคมโลก เป็นตัวกระตุ้นให้เกิดความสำนึกในคุณค่าของภาษาและวรรณคดีของชาติ" (เจตนา นาควัชระ ๒๕๓๖-๒๕๓๗:๑๓๒) ดังนั้น ในช่วงต่อมา จึงเกิดมีงานเขียนที่อาจถือเป็นตำราการประพันธ์ว่าด้วยธรรมเนียมนิยมในการแต่งร้อยกรอง ได้แก่บทความเรื่องการแต่งหนังสือในปัตยุบันสมัย ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ กลอนแปดกลอนแปด ของกรมหมื่นพิทยาลงกรณ และพระบรมราชาธิบายในการประพันธ์ ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ตำราเหล่านี้จะเน้นการแต่งบทประพันธ์ให้ถูกต้องตามแบบแผนเป็นสำคัญ (กุสุมา รักษมณี ๒๕๓๗:๑๙๑-๒)

ตำราฉันทลักษณ์ ซึ่งจัดเข้าเป็นชุดเดียวกับตำราหลักภาษาไทยนี้ จึงถือเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญของการศึกษาประพันธศาสตร์ จากปรัชญาวรรณศิลป์แนวปฏิบัตินิยมที่ดำรงอยู่ในกระบวนการสร้างวรรณคดีแต่เดิม มาเน้นความถูกต้องของกฎเกณฑ์และแบบแผนการประพันธ์มากกว่าผลทางศิลปะ (ดวงมน จิตร์จำนงค์ ๒๕๓๕:๕๔) ดังที่พระยาอุปกิตศิลปสารชี้แจงว่า "ความมุ่งหมายในการเรียน

ตำราฉันทลักษณ์นี้ มีเพียงให้รู้จักแต่งคำกานท์ได้ถูกต้อง แต่การจะแต่งดีหรือไม่ดีนั้น เป็นศิลปะอีกส่วนหนึ่ง" (หลักภาษาไทย : ๓๕๑) แต่กระนั้นก็ตาม เมื่อพิจารณารายละเอียดในคำอธิบายและข้อสังเกตที่พระยาอุปกิตศิลปสารแสดงไว้ ก็อาจกล่าวได้ว่า ตำราฉันทลักษณ์ได้ปรับขนบการเรียนวิชาการประพันธ์เข้าสู่ระบบการศึกษาแบบใหม่โดยมิได้ละทิ้งแนวคิดสำคัญของวรรณศิลป์ อันได้แก่ การตระหนักถึงความสัมพันธ์ของฉันทลักษณ์กับเสียงเสนาะ และความประสานกลมกลืนของการใช้ภาษากับการสื่อความคิดในงานประพันธ์ ซึ่งเป็นที่ยอมรับกันในหมู่กวีและนักปราชญ์มาช้านาน

๓.๒ ตำราประพันธศาสตร์ไทยประเภทปฏิบัติ

นอกจากตำราประเภททฤษฎีทางฉันทลักษณ์ที่ได้วิเคราะห์ไปในหัวข้อ ๓.๑ แล้ว ยังมีตำราอีกกลุ่มหนึ่งที่เป็นแนวปฏิบัตินิยม ตำรากลุ่มนี้มุ่งแสดงให้เห็นแบบแผนฉันทลักษณ์ของไทย โดยผ่านการปฏิบัติ คือสร้างบทประพันธ์ขึ้นเป็นแบบอย่าง ตำราสำคัญในกลุ่มนี้มี ๒ เล่ม ได้แก่กลบทศิริวิบุลกิตติ์ เล่มหนึ่ง หลวงศรีปรีชา (เซ่ง) ได้ประพันธ์กลอนกลบทไว้ ๘๖ ชนิด โดยดำเนินเรื่องตาม สิริวิบุลกิตชาดก ซึ่งเป็นเรื่องหนึ่งในจำนวน ๕๐ กว่าเรื่องของปัญญาสชาดก และตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ อีกเล่มหนึ่ง สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ทรงนิพนธ์ฉันท์ ทั้งแบบมาตราพฤติ จำนวน ๘ ชนิด และวรรณพฤติ จำนวน ๕๐ ชนิด โดยทรงผูกเนื้อหาเป็นคำสอน

ตำราทั้ง ๒ เล่มนี้ มีความสำคัญในฐานะที่แสดงพัฒนาขั้นสูงสุดของตำราประพันธ์สองประเภทที่ดำรงอยู่ในโลกวรรณศิลป์ไทยมาช้านาน คือกลอนกับฉันท์ ตามลำดับ ซึ่งจะได้วิเคราะห์เป็นลำดับต่อไปนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๑) กลบทศิริวิบุลกิตติ์

กลบทศิริวิบุลกิตติ์ได้รับการกล่าวอ้างถึงในฐานะตำรากลบทเล่มสำคัญของไทยเสมอมา เพราะคำประพันธ์ที่ใช้แต่งในงานชิ้นนี้ เป็นกลอนกลบทชนิดต่าง ๆ สลับกันตลอดเรื่อง รวมกลบทได้ทั้งสิ้นถึง๘๖ ชนิด

มีผู้สนใจหลายท่านได้ศึกษาวิเคราะห์การสร้างกลบทในวรรณคดีเล่มนี้ เช่น โกชัย สาริกบุตร ได้วิเคราะห์และจัดหมวดหมู่กลบทในกวีนิพนธ์ไทย และศึกษาการใช้กลบทในวรรณคดีไทยสมัยต่างๆ อย่างละเอียดไว้ในงานวิจัยเรื่อง **การวิเคราะห์กลบทในกวีนิพนธ์ไทย** สุภาพร มากแจ้ง เขียนตำราเรื่อง**กวีนิพนธ์ไทย**แสดงภาพวิวัฒนาการของร้อยกรองไทยในด้านรูปแบบ กลวิธีและเนื้อหา และประมวลความรู้เกี่ยวกับฉันทลักษณ์ไทยทุกประเภท ในบทที่ ๕ ของหนังสือเล่มนี้กล่าวถึงกลบท ในฐานะที่เป็นแบบการประพันธ์ชนิดพิเศษของไทยอย่างละเอียด จารุวรรณ พุ่มพฤกษ์ ได้ใช้ทฤษฎีทางภาษาศาสตร์มาศึกษากลอนกลบทของไทย ในวิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาศาสตร์ เรื่อง **การวิเคราะห์กลอนกลบทไทยด้วยระเบียบวิธีทางภาษาศาสตร์** เพื่อชี้ให้เห็นกลไกของพยางค์ เสียงและคำในการสร้างกลบทขึ้น โดยวิเคราะห์ตามแนวการศึกษาทางภาษาศาสตร์ และความสัมพันธ์ระหว่างรูปแบบของกลกับชื่อและเนื้อหาของกลอนกลบท

ผู้วิจัยเห็นว่า แม้ชื่อหนังสือ **กลบทศิริวิบุลกิตติ์** ไม่ได้แสดงฐานะของตำราประพันธศาสตร์ แต่ลักษณะเด่นของ**กลบทศิริวิบุลกิตติ์** ได้แสดงให้เห็นกระบวนการทดลองสร้างแบบคำประพันธ์ใหม่ๆ ขึ้น ภายใต้เงื่อนไขของไวยากรณ์ทางภาษา และข้อกำหนดหรือแบบบังคับของฉันทลักษณ์ ดังนั้น จึงน่าสนใจว่าในฐานะตำราประพันธศาสตร์เล่มหนึ่งของไทย **กลบทศิริวิบุลกิตติ์** ได้แสดงให้เห็นว่า กวีได้อาศัยธรรมชาติของภาษาไทยมาเป็นเงื่อนไขในการสร้างกลบทอย่างไร และแสดงคตินิยมเกี่ยวกับความงามเชิงวรรณศิลป์ของไทยอย่างไร

ในที่นี้ จะขอวิเคราะห์ใน ๒ หัวข้อ ดังนี้

๑.หมวดหมู่ของกลบท

๒.แนวคิดการเล่นกลบท

๑.หมวดหมู่ของกลบท

ก่อนที่จะอภิปรายผลการศึกษา ผู้วิจัยขอเสนอผลการวิเคราะห์จัดหมวดหมู่กลบท ๘๖ ชนิด ในศิริวิบุลกิตติ์ เพื่อแสดงให้เห็นลักษณะและเงื่อนไขของกลในแบบต่างๆ ซึ่งอาจจะต่างไปจากผู้รู้ที่ได้วิเคราะห์หมวดหมู่ของกลบทไว้แล้วบ้าง ทั้งนี้ ได้เพ่งเล็งลักษณะเด่นของการสร้างเกณฑ์บังคับเป็นสำคัญ อันจะทำให้เห็นพัฒนาการในเชิงกลจากระดับที่ง่าย ไม่ซับซ้อน ไปสู่ระดับที่ยากและซับซ้อนขึ้น

กลบท ๘๖ ชนิดในศิริวิบุลกิตติ์ สามารถจัดกลุ่มตามลักษณะของการสร้างข้อบังคับได้เป็น ๔ กลุ่มใหญ่ๆ ดังนี้

ก) กลุ่มที่บังคับการซ้ำเสียง
ข) กลุ่มที่บังคับการซ้ำคำ
ค) กลุ่มที่บังคับอักขรวิธี
ง) กลุ่มที่บังคับฉันทลักษณ์

ก) กลุ่มที่บังคับการซ้ำเสียง

ได้แก่กลบทชนิดที่บังคับการซ้ำเสียงสระ เสียงพยัญชนะ และเสียงวรรณยุกต์

<u>กลบทชนิดบังคับการซ้ำเสียงสระ</u>

สิงโตเล่นหาง, **โตเล่นหาง**

ซ้ำเสียงสระ ๑ เสียงในคำที่ ๕ - ๖ ทุกวรรค

000 / 0 ส1 / ส1 00*

พวกอำมาตย์แห่งท้าวเจ้ากรุงศรี ล้วนเลิศดีเกรงหมดทศทิศา
ไม่มีผู้สู้ต่อรอฤทธา ออกระอาท้าวจบภพจักรพาฬ
ประมาณพันกลั่นกล้าร่าเริงแสน ถึงยอดแดนสยอนเดชเขตสถาน
ให้ครั่นคร้ามขามตัวกลัวฤทธิ์ชาญ ย่อมชำนาญการยุทธ์สุดฝีมือ

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๘๒)

---

* ในการแสดงผังของการซ้ำเสียงสระ เสียงพยัญชนะและการซ้ำคำ ผู้วิจัยใช้ ส แทน สระ พ แทน พยัญชนะ และ ค แทนคำ

ต้นต่อดอก

ซ้ำเสียงสระ ๑ เสียง ๒ คำท้ายวรรคทุกวรรค

(และซ้ำเสียงพยัญชนะ ๑ คู่ โดยไม่กำหนดตำแหน่ง)

000 / 00 / 0 ส1 ส1

ครั้นรุ่งรางสว่างรัศมีศรี พระภูมีลีเดิรเนินป่าหา
ซึ่งผลไม้ใกล้กลาดดาษป่ามา ให้กัลยาเสวยเชยสมชม
ถึงเนินวิบูลย์บรรพ์อันกว้างขวาง พระพานางย่างเดิรเนินพนมสม
เห็นบรรณศาลาสุดอุดมชม น่านิยมซื่อจิตรพิศมัยใน

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๘๗)

ท้ายชูวง

ซ้ำเสียงสระ ๒ เสียงในคำที่ ๓ - ๔ กับ ๖ - ๗ ทุกวรรค

00 ส1 / ส1 0 ส2 / ส2 0 0

บุตรบังคมก้มเสียรราบกราบทูล ตามเค้ามูลสกูลนักปราชญ์มาทพิสมัย
ว่าไม่ควรจวนพระองค์ปลงชีพไว ม้วยบรรไลใจพยาบาทมาทแทนคุณ
แม้นชีวิตจิตรวิญญาข้าพระองค์ จะยืนยงจงใจดีมีหมองหมุน
คงไม่ละพระบิตุรงค์จงใจจุน จักแทนคุณบุญไปจงปลงชีพวาย

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๒๑)

อักษรสังวาส

ซ้ำเสียงสระ ๒ เสียง ต้นวรรค ๑ คู่และท้ายวรรคอีก ๑ คู่ ทุกวรรค

(และซ้ำเสียงพยัญชนะอย่างน้อย ๑ คู่ทุกวรรคโดยไม่กำหนดตำแหน่ง)

ส1 ส1 0 / 000 / 0 ส2 ส2

ส่วนนวลเจ้าล้ำเลิศประโลมโฉม คลายหายโทมนัศคิดจิตรตั้งหวัง
เพราะเจาะใจในบุตรสุดมั่งคั่ง เปรียบเทียบดั่งได้เสวยเชยสมชม
ที่พิภพจักรพรรดิ์ประเสริฐเลิศ ในใจเจิดแจ่มสว่างอารมณ์สม
ครั้นขวัญตาอายุอุดมชม ควรจวนจักนิยมเปนชีมี

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๐๓)

แธุรสวาที

ซ้ำเสียงสระและพยัญชนะอย่างละ ๒ คู่ ทุกวรรค

00 ส1 / ส1 ส2 / 0 ส2 0

พ1 พ1

อดีตแต่นานนิทานหลัง มีนัครังหนึ่งกว้างสำอางศรี

ชื่อจำบากหลากเลิศประเสริฐดี เจ้าธานียศกิติ์มหิศรา

ดำรงภพลบเลิศประเสริฐโลกย์ เป็นจอมโจกจุลจักรอรรคมหา

อานุภาพปราบเปรื่องกระเดื่องปรา กฎเดชาเป็นเกษนิเวศน์เวียง

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๖๗)

<u>กลบทชนิดที่บังคับการซ้ำเสียงพยัญชนะ</u>

อักษรล้วน (แบบที่ ๑)

ซ้ำเสียงพยัญชนะ ๑ เสียง ๓ แห่งทุกวรรค (ไม่กำหนดตำแหน่ง)

000 / พ1 พ1 พ1 / 000

จักกลับกล่าวด่าวเดิมดาบสน้อย ครั้นสุริยะลอยเลื่อนล่องส่องสวัสดิ์

สว่างแจ้งแสงศรีสุรีย์จรัส เลื่อนลอยลัดเขาแก้วยุคนธร

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๑๗)

บญจวรรณห้าสี

ซ้ำเสียงพยัญชนะ ๑ เสียง ๕ คำต้นวรรคทุกวรรค

พ1 พ1 พ1 พ1 พ1 / 000

จอมจักราแจ้งเจาะฟังเพราะพร้อง จวนจิตรจ่องจนใจสงไสยสนิท

ไม่หมายแม้นมุ่งมาทบุตรดาดคิด จอแจจิตรจวนเจือไม่เชื่อใจ

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๑๙)

อักษรล้วน (แบบที่ ๒)

ซ้ำเสียงพยัญชนะเสียงเดียวตลอดวรรค

พ1 พ1 พ1 / พ1 พ1 พ1 / พ1 พ1 พ1

จากจอมเจ้าใจจวนจิตรจิตรจักเจียน ให้หันเหียนหุนหันหันเหหวล
เดิรเดียวแด่วดุ่มด้นดั้นดงดอน ท้อแท้ทวนทับเทาท้าวท้าวทาง
(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๑๒)

งูกระหวัดหาง
-ซ้ำเสียงพยัญชนะข้ามวรรคในคำสุดท้ายของวรรคแรกกับคำแรกของวรรคถัดไปทุกวรรค

0 00 / 00 / 00 พ1 พ1 00 / 00 / 00 พ2
พ2 00 / 00 / 00 พ3 พ3 00 / 00 / 00 พ4

โพธิสัตวตรัสฟังแจ้งจังจิตร ใจเจ้าคิดแช่มชื่นรื่นเริงแสน
สุดเหมือนหมายคลายโศกวิโยคแค้น คิดหนักแน่นถึงคุณการุญรัก
แรกได้ฟังสั่งเสร็จให้เพ็ชฌฆาฏ คิดปล่อยราชบิตุรงค์ผู้ทรงศักดิ์
สั่งให้ฆ่าบุตรแทนแสนชื่นนัก นึกใจรักวิ่งมาไม่ช้าที
(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๒๕)

จตุรงคยมก
-ซ้ำเสียงพยัญชนะ ๑ เสียง ๔ คำ ต้นวรรคเหมือนกันทั้ง ๒ วรรคในบาทเดียวกัน

พ1 พ1 พ1 พ1 0 / 000 พ1 พ1 พ1 พ1 0 / 000
พ2 พ2 พ2 พ2 0 / 000 พ2 พ2 พ2 พ2 0 / 000

ทุกเทพไทถ้วนหน้าจงมานี่ ทั้งเทพธิดาที่เลิศประเสริฐสรรพ์
สุกแสงส่องศรีกายก็พรายพรรณ์ แสงศรีสรรพ์สุกใสไพบูลย์
ภุมมาจายันตุเทวา ภุมมะจาเจ้าที่บดีสูร
อารักษ์เรืองฤทธิ์เดชเกษสกูล อันเรืองรูญรังษีระวีวร
(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๒๖)

อักขระโกศล
-ซ้ำเสียงพยัญชนะ ๒ เสียงในคำที่ ๒ กับคำที่ ๔ และคำที่ ๕ กับ ๖
(เพิ่มซ้ำคำแรก กับคำที่ ๓)

ค1 พ1 ค1 พ1 / พ2 พ2 0

ราชาราชังนั่งนึกฟัง วาทาวาทังสั่งเสียสูญ

เพ็ชฌฆาเพ็ชฌฆาฏมาทเมียงมูล โกรธนูลโกรธเนตรเดือดดูแดง

ดั่งดูดั่งงอดคนคันตี กริ้วทุกกริ้วทันทีไทแสยง

ให้ปล่อยให้ปละช้างชาญแรง ซับมันซับมืนแทงทันที

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๓๐)

นาคราชแผลงฤทธิ์

(ซ้ำเสียงพยัญชนะ ๒ เสียง ในวรรค ๑ คู่ และข้ามวรรคอีก ๑ คู่

ซ้ำเสียงสระ วรรคละ ๓ คู่ ในคำที่ ๓-๔ คำที่ ๕-๗ และคำที่ ๘-๑ ในวรรคถัดไป)

0 0 0 / 00 / พ1 พ1 พ2 พ1 พ1 พ2 / 0 0 / พ3 พ3 พ4

พ3 พ3 พ4 / 00 / พ5 พ5 พ6 พ5 พ5 พ6/ 00 / พ7 พ7 พ8

กรุงกระษัตริย์ตรัสฟังแค้นคั่งจิตร คิดแค้นใจไหวหวิดในจิตรฉงน

จนฉงายกายไฉงใจร้อนรน จนร้าวราญการกระมลจิตรวนเวียน

เจียรวุ่นวายบ่ายภักตร์ให้หนักใจ ให้น้อยจิตรคิดไปใจหันเหียน

เจียรห้วนหาว่าไว้ไม่สมเพียร เมียนสุดภาคยากเจียรเวียนจิตรใน

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๓๓)

กบเต้นสามตอน, มัณฑุกคติ

(ซ้ำเสียงพยัญชนะ ๒ เสียง ๓ ชุดสลับกันตลอดวรรค

ซ้ำเสียงสระ ๒ คู่ในคำที่ ๒ - ๓ และ ๔ - ๕)

พ1 พ2 / พ1 พ2 / พ1 พ2

เสือร้องสองเรียงเสียงราน ก้องหาญการฮึกกึกหวน

นอนแอบแนบอิงนิ่งอ้วน ครึกรวนครวญร่ำคำรน

ชบมองช่องไม้ซ้ายมือ ครึกหือครือหวนครวญหน

เห็นหมูหูหมางหางมน โจมต้องจ้องตนจนตัว

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๑๔)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กบเต้นต่อยหอย

ซ้ำเสียงพยัญชนะ ๓ เสียงสลับกัน ๒ ชุด ในคำที่ ๑, ๒, ๓ กับ ๔, ๕, ๖
(ซ้ำเสียงสระ ๑ คู่ ในคำที่ ๓ กับ ๔ ทุกวรรค)

พ1 พ2 พ3 / พ1 พ2 พ3 / 000

ยกหัตถน้อมยอมหัตถ์นั่งขึ้นตั้งเศียร
น้ำใจตรึกนึกจิตรตรองต่างทองเทียน แจ่มจำนองจองจำเนียรบังคมคัล
ยุคลบังยังคู่บาทพระศาสดา เป็นเทวินทร์ปิ่นเทวาโลกาสรรพ์
เคารพธรรมคำรพที่โมลีธรรม์ ส่องดวงใจใสดั่งจันทร์แจ่มอัมพร

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๖๕)

กลอกแก้วกระทบฝั่ง

ลักษณะบังคับเช่นเดียวกับกบเต้นต่อยหอย
(แต่เพิ่มเสียงสระเป็น ๒ คู่ ในคำที่ ๓ กับ ๕ และคำที่ ๖ กับ ๘)

พ1 พ2 พ3 / พ1 พ2 พ3 / 000

นายชายพรานหนึ่งชาญไพรล่ำใหญ่ขยับ ได้ยินกลองเดินย่องกลับดูคับขัน
มือป้องหน้ามุ่งป่าแน่วเข้าแถวัน สุนัขย่องสุดมองขยันติดพันตาม
มุ่งปะทะมาปะที่คนตีกลอง เพื่อนทักจำพูดหน้าจ้องพรานร้องถาม
เดิมแรกหูได้รู้เหตุสังเกตความ ว่าทรงนามว่าทรามนาฏนิราศจร

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๘๔)

อักษรสลับล้วน

ซ้ำเสียงพยัญชนะ ๓ เสียง ๓ ชุด ทุกวรรค
(ซ้ำเสียงสระในคำที่ ๓ - ๔ และ ๖ - ๗)

พ1 พ1 พ1 / พ2 พ2 พ2 / พ3 พ3 พ3

เศร้าโศกแสนแค้นครุ่นคิดจิตรจวนจาก บ่ายเบี่ยงบากมากมายเมียงเสียงโศกสง
ส้านเสียวสรรครั่นเครงครุ่นวุ่นเวียงวง เอนเอียงองค์ลงแลเลียบเมียบเมียงมอง
กาเกาะกิ่งจิงโจนจับงับเงียบเหงา เปล่าเปลี่ยวเปล่าเหงาเงื่องงงสงสารสอง
นกน้อยนิ่งอิงแอบอกหมกมุ่นมอง เซ่าเซื่องมองเมียงไม้ใครคร่ำครวญ

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๒๐)

กลบเต้นสลักเพชร

-ซ้ำเสียงพยัญชนะ ๓ เสียงสลับกันตลอดวรรค

(ซ้ำเสียงสระในคำที่ ๓-๔ และ ๖-๗ ทุกวรรค)

พ1 พ2 พ3 / พ1 พ2 พ3 / พ1 พ2 พ3

จนแต่นกจกเต้นหน้าจาตามแน่น มองหน้าสูหมู่นกแสนแม่นเนตรใส

จับไม้น้าวเจ่าโมกนอนจอนมากใน จิตรเปลี่ยวเหงาเจ่าเปลี่ยวไหงใจปลอดงง

เหล่าชะนังหลั่งชลไนยน์ไหลเช็ดเนตร แนวภักตร์หวังนั่งเพ่งเวทเนตรพิศวง

นายเพ็ชฌฆาฏตาดเพียงแค้นแน่นเพ็ชคง เดิรแนวจงดงเนินจวนด่วนนำจร

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๒๘)

อักษรบริพันธ์

-ซ้ำเสียงพยัญชนะข้ามวรรค ๓ เสียงใน ๓ คำสุดท้ายของวรรคแรกกับ ๓ คำแรกของวรรคถัดไป

0 0 0 / 00 / พ1 พ2 พ3 พ1 พ2 พ3 / 00 / พ4 พ5 พ6

พ4 พ5 พ6 / 00 / พ7 พ8 พ9 พ7 พ8 พ9 / 00 / พ10 พ11 พ12

อันเรื่องราวท้าวยศกิติจอมอิศเรศ เจ้าอัมราเรืองเดชดวงเจตสมาน

จิตรเสมอเหมือนมหาสุธาธาร สุดที่เทียบเปรียบปานพระหฤไทย

เพราะเหตุท้าวปรากฏในทศมิตร นอกทุกเมืองเรืองฤทธิ์พิไศมย

มีพวกสมัคคุลาพม่าไทย พวกมอญเทศเพศไสยแขกไซเซม

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๗๗)

นารายณ์ทรงเครื่อง

-ซ้ำเสียงพยัญชนะ ๔ เสียง ๒ ชุด

(ซ้ำเสียงสระ ๒ คู่ในคำที่ ๒ - ๓ และคำที่ ๔ - ๖ ทุกวรรค)

พ1 พ2 / พ1 พ2 // พ3 พ4 / พ3 พ4

ข้าสาวข้าวศรีทรวดมีทรงมิ่ง นางแอบแนบอิงสุดถวิลแสนถวิล

นมตั้งนั่งเต้าคลอเคล้าแคลคลิ้น พ่อหลาลาลินเลิศลินลาดลอย

โอษฐ์เอี่ยมอรอรรถศรีจัดแสงจิ่ม เยือนเย้มแย่มยิ้มแสงหิมสุกห้อย

หน้ายวนนวลอย่างดวงนางดูน้อย แชล่มแช่มลอยภักตร์ช้อยเพียงชม

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๗๓)

กลบทชนิดบังคับการผันเสียงวรรณยุกต์

ประดับ

ผันเสียงวรรณยุกต์ ๓ เสียง โดยให้มีรูปวรรณยุกต์สามัญ เอก โทเรียงกัน ทุกวรรค

เจ้าโศกแคนแค่นแค้นดังแสนศร มารานร่านร้านรอนให้ตักไษย
ว่าโอโอ่โอ้กำม์มาจำไกล เวรุชื่อใดจองจ่องจ้องประจาน
ให้ร้อนราวร่าวร้าวดวงจิตรถวิล จากบดินแดวแด่วแด้วสงสาร
อกน้องรอนร่อนร้อนเร่งรำคาญ ฤดีดานด่านด้านอาดูรเดียว

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๐๔)

ข) กลุ่มที่บังคับการซ้ำคำ

ได้แก่ กลบทที่ใช้วิธีการซ้ำคำ มีทั้งการซ้ำคำภายในวรรค การซ้ำคำข้ามวรรค และซ้ำคำในลักษณะกระทู้

กลบทชนิดซ้ำคำภายในวรรค

รงนำริ้ว

ซ้ำคำ ๑ คำ ๒ แห่ง ต้นวรรค ทุกวรรค

คำ คำ / 000 / 000

นับนับตั้งแต่นั้นแม่ขวัญเมือง ผ่องผ่องผิวผุดเหลืองรุ่งเรืองสุด
ส่องส่องแสงรังษีนี้ล้ำอุตม์ ล้ำล้ำเลิศมนุษย์เจ้าทรงครรภ์
ดูดูดุจดวงแก้วแววววิเชียร แววแววววาวเสถียรดูเฉิดฉัน
แจ้งแจ้งใจว่าองค์เจ้าทรงครรภ์ ชื่นชื่นดังชมชั้นพิมานพรหม

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๗๗)

คมในฝัก

ซ้ำคำ ๑ คำ ๒ แห่ง ในคำที่ ๑ กับคำที่ ๔ ทุกวรรค

คำ 00 / คำ0 / 000

ช้างที่นั่งช้างทรงอลงกรณ์ งวงงามงอนงวงงาผิวผุดผ่อง
ม้าที่นั่งม้าพยศบทลบอง ว่องทำนองว่องไวพิชัยยุทธ์
รถที่นั่งรถทรงม้าทรงรถ สดสีสังข์สดร่าเริงสุด
จัตุรงค์จัดถ้วนกระบวนยุทธ์ สุดแสนงามสุดกระบวนตาม

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๓๙)

จักรวาฬ

ซ้ำคำ ๑ คำ ๒ แห่งในคำที่ ๑ กับคำที่ ๘ ทุกวรรค

ค1 0 0 / 0 0 / 0 0 ค1

นายอำมาตย์ผู้ใหญ่ที่เปนนาย สงจิตรบ่ายบากจิตรคิดประสงค์
จงจิตรมาถึงวังตั้งจิตรจง ทูลซึ่งองค์นเรศน้อมเกษทูล
ดังที่ได้ทัศนามาเดิมดัง สูญความสังขาแต่บดีสูญ
มูลเหตุเห็นประหลาดข้าบาทมูล ก่อกองกูณฑ์อัคคีที่กองก่อ

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๓๒)

กบต้นกลางสระบัว

ซ้ำคำ ๑ คำในต้นและคำท้ายวรรค

(ซ้ำเสียงพยัญชนะ ๒ เสียงในคำที่ ๑ กับ ๓ และคำที่ ๒ กับ ๔

ซ้ำเสียงสระ ๒ เสียง ในคำที่ ๒กับ ๓ และคำที่ ๔ กับ ๖ ทุกวรรค)

ค1 ส1 ส1 ส2 0 ส2 ค1

พ1 พ2 พ1 พ2

นางร้องน้องร่ำเลิศล้ำนาง เสียงร้องสองร่างสำอางเสียง
เกลี้ยงสมกลมแสงแจ่มแจ้งเกลี้ยง ไพเราะเพราะเรียงสำเนียงไพร
ยามค่ำย่ำฆ้องนางร้องยาม ใสต้องส่องตามภักตร์งามใส
ใจว่องจ้องแว่วเสียงแจ้วใจ จิตรเนือยเจื่อยในน้ำใจจิตร

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๕๒)

เสือซ่อนเล็บ

ซ้ำคำ ๑ คำ ๒แห่ง ในคำที่ ๒ กับคำที่ ๗

(ซ้ำเสียงสระ ๒ คู่ในคำที่ ๓-๔ และ ๕-๖ ทุกวรรค)

0 ค1 ส1 / ส1 ส2 / ส2 ค1 0

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวเราคิดพิไสมยใจเราหาย เอาจิตรกายบ่ายบากหากจิตรเถลิง
แทนคุณท้าวสนองจองคุณเจิง เราผู้เริงเชิงอาจชาติผู้ชาย
จักแลกเปลี่ยนเจียนองค์ปลงแลกจิตร แลกกายคิดติดต่อก่อกายหมาย
ท่านผู้เชิดเลิศชื่อภาผู้ชาย จับเราบ่ายกายหนาพาเราไป

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๒๔)

รักร้อย

ข้ำคำ ๑ คำ ๒ แห่งในคำที่ ๓-๔ ทุกวรรค

00 ค1 / ค1 0 / 000

ยังมีเมืองเมืองใหญ่หนึ่งไพบูลย์ พร้อมสกูลสกูลวงษ์ทั้งพงษา
อันจอมท้าวท้าวไทนามใจกล้า เธอเตรียมการการมหาโยธาทศ
เที่ยวปราบหมู่หมู่มหาประชาราษฎร์ ใจฉกาจฉกาจล้ำเกินกำหนด
อันนามท้าวท้าวก็ไม่ได้ปรากฏ โดยจะจดจดนามตามนคร

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๗๘)

กลอนซ่อนลูก

ลักษณะบังคับเหมือนรักร้อยทุกประการ แต่จำนวนคำในวรรคใช้วรรคละ ๗ คำ

00 ค1 / ค1 / 000

พระบิตุเรศบิตุเรศสังเวชบุตร ก็แสนสุดสุดนิยมสม
ไม่ฟังคำคำจำนิยม พระทรวงกรมกรมระทมกรอม
นายเพ็ชฌฆาฏเพ็ชฌฆาฏก็มาทหมาย ฉกาจร้ายร้ายไม่ถดถ่อม
จึงปลดเปลื้องเปลื้องเครื่องจำพร้อม จากพระจอมจอมกระหม่อมจริง

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๒๘)

กินนรเก็บบัว

ข้ำคำ ๑ คำ ๒ แห่งในคำที่ ๓ กับ ๕ ทุกวรรค

(เพิ่มข้ำเสียงพยัญชนะ ๑ คู่)

0พ1 ค1 / พ1 ค1 / 000

สั่งทัพเสร็จทัพแล้วรับสั่ง ให้โหรตั้งหาตั้งดูณหารนับ
ให้ดูฤกษ์ยกฤกษ์จะเบิกทัพ พวกโหรจับหาจับตำรับครู
พิเคราะห์วันหาวันวันธงไชย ได้ฤกษ์ใหญ่ยามใหญ่ปลอดราหู
พระกาลปลอดห่วงปลอดมิตยู บ่ายหน้าสู่ผินสู่หมู่เทวา

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๗๕)

พยัคฆ์ข้ามห้วย

ซ้ำคำ ๑ คำ ๒ แห่งในคำที่ ๓ กับคำท้ายวรรคทุกวรรค

00ค1 / 00 / 00ค1

ครั้นถึงเมืองตั้งค่ายไว้ใกล้เมือง นับหมื่นแสนแน่นเนื่องโยธาแสน
จนล่วงแดนเกือบถึงพ้นกึ่งแดน พวกโยธาหนาแน่นแสนโยธา
ให้ตั้งค่ายรายเรียบระเบียบค่าย ตั้งนักขาพยัคฆ์รายซ่อนนักขา
จับมฤคาแล่นไล่มฤคา ดูดั่งมังกรง่าหัตถากร

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๘๑)

นกกางปีก

ซ้ำคำ ๑ คำ ๒ แห่ง โดยมีคำอื่นคั่นกลางทุกวรรคโดยไม่ซ้ำตำแหน่งกัน

000 / ค1 0 / ค1 00

สองกระษัตริย์กระศัลย์ให้รันทด แสนกำสรดสุดคิดสุดพิไสมย
ต่างองค์ต่างทรงโศกาไลย พระภูวไนยภูวนารถให้หวาดทรวง
สองทรงแสนทรงโศกสงสาร ดั่งจะลานชีพดั่งภูเขาหลวง
มากลิ้งทับกลับทับอุทรทรวง เหมือนศรร่วงศรแรงมาแผลงลาญ

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๕๘)

ศรีพิธพรรณ

ซ้ำคำ ๑ คำ ๓ แห่ง โดยไม่กำหนดตำแหน่ง

0 ค1 0 / ค1 ค1 / 000

นางศรียอดศรีศรีระมะดี อัญชุลียกชุลีชุลีสอด
ขึ้นเหนือเศียรอ่อนเศียรน้อมเศียรทอด พระกายกอดบาทร่ำร่ำรำพรรณ์
ว่าโอ้พระพระองค์พระทรงเกล้า ผู้เป็นเจ้าจอมเจ้าเจ้ามิ่งสวรรค์
จักละน้องน้องจักนองเทวศวัน จักครวญครันโศกโศกแสนโศกทรง

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๙๖)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตรียมก

ซ้ำคำ ๑ คำ ๓ แห่ง

(และซ้ำเสียงพยัญชนะ ๓ แห่งคู่กันทุกวรรคโดยไม่กำหนดตำแหน่ง)

0 ค1 พ1 / 0 ค1 พ1 / 0 ค1 พ1

สิ้นอาสัญในอาศรมที่อาไศรย อนาถใจอนาโถโอ้อ้างขนาง
พระองค์เดียวพระอับเปลี่ยวพระองค์นาง ม้วยชีพวางสิ้นชีวาตม์ขาดชีวัง
ไม่มีมิตรไม่มีญาติไม่มีใคร จักดูใจเจตสิกดูจิตรหวัง
เสียทั้งบุตรสุดทั้งวงษ์สิ้นทั้งวัง สามียังสามารถไกลสามัคคี

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๔๕)

จัณฑประสานสาย

ซ้ำคำ ๑ คำ ๓ แห่งในคำที่ ๑, ๔, ๗

(ซ้ำเสียงพยัญชนะ ๒ เสียงในคำที่ ๒, ๕, ๘ เสียงหนึ่งกับในคำที่ ๓, ๖, ๙ อีกเสียงหนึ่ง

และซ้ำเสียงสระ ๓ คู่ ในคำที่ ๒ - ๓ , ๕ - ๖ และ ๘ - ๙)

ค1 ส1 ส1 / ค1 ส2 ส2 / ค1 ส3 ส3

สมควรจวนสมคำจำสมคิดจิตร ที่คิดผิดที่คาดผาดที่คังผัง
ใจหาญร้อนใจโหยโรยใจหังรัง ฉลังจังเฉลิงเจิงไฉลใจ
ประมาทกาจประเมินเกินประมาณการ ที่จ้านฉานที่เจิดเฉิดที่ใจไฉ
ทำจอว่อทำเจเวทำใจไว เพราะไว้ใจเพราะวองจองเพราะวาจา

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๓๖)

ครุฑคนายก

ซ้ำคำ ๑ คำ ๔ แห่งในคำที่ ๑, ๓, ๕ และ ๗

(ซ้ำเสียงพยัญชนะ ๒ คู่ในคำที่ ๒ กับ ๔ และคำที่ ๖ กับ ๘

ซ้ำเสียงสระในคำที่ ๔ กับ ๖ ทุกวรรค)

ค1 พ1 ค1 พ1 ค1 พ2 ค1 พ2

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จักกรีดจักกรายจักย้ายจักย่อง ไม่เมินไม่มองไม่หมองไม่หมาง
งามเนื้องามนิ่มงามยิ้มงามย่าง ดูคิ้วดูคางดูปรางดูปรุง
ดั่งดาวดั่งเดือนดั่งจะเลื่อนดั่งจะลอย พิศแช่มพิศช้อยพิศสร้อยพิศสุง
ช่างปลอดช่างเปลื่องช่างเรืองช่างรุ่ง ทรงแดงทรงดุ่งทรงวุ้งทรงแวง

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๗๓)

เสฺราฟ้อนหาง

ข้อกำ ๒ คำในตำแหน่งต้นวรรค และท้ายวรรค

ค1 ค1 0 / 0 0 / 0 ค2 ค2

หวลหวลเจ้าครวญหาว่ากำม์กำม์ อกอกเอ๋ยเวรมาจำจองผลาญผลาญ
ให้ให้เราร้างรักอยู่นานนาน จอมจอมนาฏราชกุมารคลานเมียงเมียง
มองมองแม่แลเห็นยิ่งหวลหวล จิตรจิตรร้อนอ่อนไรรวนครวญเสียงเสียง
ก้องก้องแจ้วแก้วลูกเจ้ากล่าวเอียงเอียง หมอบหมอบแม่แลเมียงเสียงอ่อนอ่อน

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๐๕)

แมงดาบพวงแก้ว

ข้อกำ๒ คำในคำที่ ๓ กับ ๔ และคำที่ ๖ กับ ๗ ทุกวรรค

0 0 ค1 / ค1 0 ค2 / ค2 0 0

จักกลับกล่าวกล่าวถึงมิ่งมิ่งเมียขวัญ นับแต่วันวันแสนโศกโศกเศร้าศรี
ไม่วายทุกข์ทุกข์ถึงจอมจอมโมลี แสนสุดที่ที่ทุกข์ถึงถึงภัศดา
อยู่ในไพรไพรระหงแดนแดนดงหลวง ให้เปลี่ยวทรวงทรวงนางร่ำร่ำไห้หา
จนเนิ่นนานนานเลื่อนนับนับเดือนมา อยู่ในป่าป่าไพรสัณฑ์สันโดษเดียว

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๕๕)

มังกรคายแก้ว

ซ้ำคำ ๒ คำถอยหลังในตำแหน่งต้นวรรคกับท้ายวรรค ทุกวรรค

ค1 ค2 0 / 00 / 0 ค2 ค1

นายเพ็ชฌฆาฏมาทในใจเพ็ชนาย เสถียรบ่ายบากหน้าพาเสถียร
เวียนถึงที่ป่าช้าพาถึงเวียน มัดผูกเนียนกับหลักชักผูกมัด
ให้กายแหงนแอ่นคองอกายให้ หัดฝึกได้ชำนาญการฝึกหัด
กัดฟันกรอดออดอึกกึกฟันกัด รำดาบจัดจ้องท่าร่าดาบรำ

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๒๘)

กลมกลืนกลอน

ซ้ำคำ ๒ คำถอยหลัง ในคำที่ ๔ กับ ๕ และคำที่ ๗ กับ ๘ ทุกวรรค

000/ ค1 ค2 / 0 ค2 ค1

นกบินมาร่ำร่อนแล้วร่อนรา บรู้ว่าสมรนาฏพระนาฏสมร
อยู่แห่งใดจรแจ้งไม่แจ้งจร สกุณร่อนราปีกแล้วปีกรา
จะแจจะจอแจ้วจำเสียงจำแจ้ว เหมือนเสียงแก้วหาพี่ตามพี่หา
พระน้องเอ๋ยมาเถิดเชิญเถิดมา ครองภาราไชยเรืองให้เรืองไชย

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๔๑)

ดินหาง

ซ้ำคำ ๓ คำในตำแหน่งต้นวรรคกับท้ายวรรค

ค1 ค2 ค3 /000 / ค1 ค2 ค3

อำมาตย์น้อมอภิวาทอำมาตย์น้อม บังคมฉวายกายพร้อมบังคมฉวาย
ทูลลาบ่ายบากหน้าทูลลาบ่าย จัดแจงกันผันผายจัดแจงกัน
สพรั่งพร้อมมานั่งสพรั่งพร้อม ให้จัดสันกันล้อมให้จัดสัน
ประชุมกันขุดหลุมประชุมกัน โดยเร็วไวฉับพลันโดยเร็วไว

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๓๑)

มารถีชักรถ

ซ้ำคำ ๓ คำ ๒ คำต้นวรรค กับ ๒ คำท้ายวรรค และคำกลางวรรคอีก ๑ คู่

ค1 ค2 0 / ค3 ค3 0 / 0 ค1 ค2

สังเวชจิตรคิดคิดมาน่าสังเวช สาหัสเศษเศษสาแสนสาหัส
ต้องมัดผูกผูกจำจองมาต้องมัด เป็นริ้วตัดหลังทลายลายเปนริ้ว
สงสารเอ๋ยคิดคิดมาน่าสงสาร ผ่องผิวพาลพาลแต่ก่อนอ่อนผ่องผิว
เป็นนิ้วแนวแนวในกายลายเป็นนิ้ว เดิรมาหิวหิวหกระเหินด้วยเดิรมา

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๙๘)

พระจันทร์ทรงกลด

ซ้ำคำ ๓ คำ ๒ คำต้นวรรค กับ ๒ คำท้ายวรรค และคำที่ ๓ กับ ๔ อีก ๑ คู่

ค1 ค2 ค3 / ค3 00 / 0 ค1 ค2

ดาบศน้อยน้อยหน่อเนื้อเชื้อดาบศ ผ่องผ่านภักตร์ภักตร์ทรงกลดงามผ่องผ่าน
แจ้งเจนไพรไพรพงจิตรแจ้งเจน ยามย่ำเย็นเย็นนอนไพรยามย่ำ
หลายวันเดิรเดิรมาได้หลายวัน อุปถัมภ์นั้นนั้นไม่มีที่อุถัมภ์
ระกำกายเลื่อยล้ามาระกำ ถึงแดนจำจัมบากหน้ามาถึงแดน

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๑๕)

กรียงคจำเรียง

ซ้ำคำ ๓ คำในคำที่ ๑ กับ ๒ , ๔ กับ ๕ และ ๗ กับ ๘

(ซ้ำเสียงสระ ๒ คู่ ในคำที่ ๓ กับ ๔ และคำที่ ๖ กับ ๗ ทุกวรรค)

ค1 ค1 0 / ค2 ค2 0 / ค3 ค3 0

หวั่นหวั่นจิตรคิดคิดไปใจใจหวล อ่อนอ่อนท้อรอรอรวนนวลนวลสมร
ห้าวห้าวแนบแอบแอบน้องย่องย่องจร เหนื่อยเหนื่อยนอนขอนขอนไม้ใต้ใต้ไทร
เสียงเสียงนกกกกกคู่คูคูขัน จักจักกระจั่นกลั่นกลั่นเสียงเกลี้ยงเกลี้ยงใส
แจ้วแจ้วจ้าร้าร้าร้องก้องก้องไพร เรเรไรใสใสเสียงเกลี้ยงเกลี้ยงกลม

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๘๖)

จัตรสามชั้น

ซ้ำคำ ๓ คำถอยหลังในตำแหน่งต้นวรรคกับท้ายวรรค ทุกวรรค

ค1 ค2 ค3 / 0 0 0 / ค3 ค2 ค1

ในการเมื่อพระยาพาลเมื่อกาลใน หวนหันให้ใจคิดผันให้หันหวน
จวนใจคิดผิดจิตรคิดใจจวน วายวอดควรม้วยมอดควรวอดวาย
ไปตกที่อวิจีที่ตกไป ฝ่ายนาคที่เป็นใหญ่ที่นาคฝ่าย
บ่ายบากพาโพธิสัตว์พาบากบ่าย จรจากผายผันที่ผายจากจร

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๓๗)

น้ำล้ำพอง

ลักษณะบังคับเหมือนฉัตรสามชั้นทุกประการ

เช้าเมื่อยามรุ่งเรืองยามเมื่อเช้า ผ่อนผันเข้าเขตรขันธ์เข้าผันผ่อน
จรเมืองในเสด็จในเมืองจร ชนหญิงชายชาวนครชายหญิงชน
ต่างต่างมาแต่งตัวมาต่างต่าง สนเสือกวางวิ่งมาวางเสือกสน
วนวุ่นแวงแครงครุ่นแวงวุ่นวน ชมชวนชนต่างคนชนชวนชม

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๓๗)

กระแตไต่ไม้

ซ้ำคำ ๓ คำถอยหลังในตำแหน่งต้นวรรคกับท้ายวรรค

(และซ้ำลดจำนวนลงตั้งแต่ ๓-๒-๑)

ค1 ค2 ค3 / 0 0 / ค3 ค2 ค1 ค4 ค5 0 / 0 0 / 0 ค5 ค4
ค6 0 0 / 0 0 / 0 0 ค6 ค7 ค8 ค9 / 0 0 / ค9 ค8 ค7

เสร้าหมองทรงยุพยงทรงหมองเศร้า หุนหวนเจ้าสุดแค้นแสนหวนหุน
ครุ่นครั้นหวังฟังบุตรสุดแสนครุ่น ใจในแค้นแสนวุ่นแค้นในใจ
สุดจิตรห้ามสามจนจิตรสุด ไฉนบุตรสุดคิดน้ำจิตรไฉน
ใจเกรงคิดจิตรละเวงคิดเกรงใจ พรอวยไชยให้บุตรสุดอวยพร

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๑๑)

กลบทชนิดซ้ำคำข้ามวรรค

วิวัฒนหลัก

ซ้ำคำท้ายวรรคแรกกับคำต้นวรรคต่อไปทุกวรรค

0 00 / 00 / 00 ค1 ค1 00 / 00 / 00 ค2

ค2 00 / 00 / 00 ค3 ค3 00 / 00 / 00 ค4

อันเรื่องราวดาวบศสร้างพรตทรง ทรงจำนงน้อมกรอ่อนเศียรศรี

ศรีโรราบกราบไหว้เปลวอรรคีมี มียินดีนึกหมายชายจีวร

จีวรแห่งพระปัจเจกพุทธองค์ องค์ท้าวทรงจิตรจำคำสั่งสอน

สอนดวงจิตรทิฏฐิแต่ก่อน ก่อนสั่งสอนฤาษีย่อมมีมา

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๘๘)

สร้อยสน

ซ้ำคำในวรรค ๑ คู่ คือคำที่ ๓ กับคำที่ ๔ และซ้ำคำสุดท้ายของวรรคแรกกับต้นวรรคต่อไปทุกวรรค

0 0 ค1 / ค1 0 / 00 ค2 ค2 0 ค3 / ค3 0 / 00 ค4

ค4 0 ค5 / ค5 0 / 00 ค6 ค6 0 ค7 / ค7 0 / 00 ค8

พ่อยอดยิ่งยิ่งอนงค์ยุพงษ์สวัสดิ์ สวัสดิ์จิตรจิตรจัดจองผ่องแผ่ผิว

ผิวแผ่ผ่องผ่องภักตร์เมื่อภักตร์แปร แปรภักตร์แลแลเอี่ยมเสงี่ยมองค์

องค์พระมิ่งมิ่งหวังจะตั้งพระนาม นามตั้งตามตามชื่อเมื่อประสงค์

ประสงค์เอาเอาพระนามตามบิตุรงค์ บิตุรงค์พระองค์องค์ตั้งทั้งชื่อนาง

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๐๒)

ลาดเกี้ยวกระหวัด

ซ้ำคำลอยหลัง ๒ คำท้ายวรรคแรก กับ ๒ คำต้นวรรคต่อไป ทุกวรรค

0 00 / 00 / 0 ค1 ค2 ค2 ค1 0 / 00 / 0 ค3 ค4

ค4 ค5 0 / 00 / 0 ค5 ค6 ค6 ค5 0 / 00 / 0 ค7 ค8

พระบิตุรงค์ฟังบุตรเห็นสุดห้าม ห้ามสุดความคิดบุตรเห็นสุดหาญ

หาญสุดไม่หยุดยั้งจะรั้งราญ ราญรั้งนานแน่วเนตรสังเวชบุตร

บุตรเวทนาถึงพ่อก็คลอเนตร เนตรคลอเวทนาแน่นก็แสนสุด

สุดแสนแค่นแค้นใจดังไฟจุด จุดไฟรุทใจร้อนดั่งศรราน

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๒๓)

ภาคบริพันธ์

ซ้ำคำที่ ๖ กับ ๗ ในวรรคแรกกับ ๒ คำแรกในวรรคถัดไป

(ซ้ำเสียงพยัญชนะในคำสุดท้ายของวรรคแรกกับคำที่ ๓ ของวรรคถัดไปทุกวรรค)

000 / 00 / ค1 ค2 พ1	ค1 ค2 พ1 / 00 / 000
กรุงกระษัตริย์ชัดคำโหรทำนาย	โหรทำนูนทูลหมายอาไลยสูญ
อาไลยเสียวเหลียวหลังให้คั่งคูน	ให้คั่งแค้นแน่นหนูนด้วยดวงจันทร์
ด้วยดวงจอมสุดาโหราทาย	โหราทูลว่าร้ายพระไทยหวั่น
พระไทยหวังสังเกตสังเวชครัน	สังเวชครุ่นจิตรมั่นเอาขันตี

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๗๖)

ลอยหลังเข้าคลอง

ให้วรรคที่ ๒ ซ้ำคำทุกคำลอยหลังจากวรรคแรกทุกวรรค

เดชะศีลสัตยากะตัญญัง	น้ำจิตรตั้งคิดหวังองอาจหาญ
องอาจหวังคิดตั้งจิตรน้ำองอาจหาญ	สมาทานขันตีมีเมตตา
เมตตามีขันตีสมาทาน	ช้านานการกุศลตนศึกษา
ศึกษาตนกุศลการนานช้า	ท้าวเทวาอุปถัมภ์ช่วยค้ำชู
ค้ำชูช่วยอุปถัมภ์เทวาท้าว	.....

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๓๔)

<u>ลอยซ้ำคำในลักษณะกระทู้</u>

ทางเดินดง

บังคับใช้คำว่า เอ๋ย ในคำที่ ๒ ทุกวรรค

ลูกเอ๋ยแม่จะจัดเอานกแก้ว	นกเอ๋ยบินมาแล้วมาเลี้ยงสมร
ยูงเอ๋ยมาเป็นเพื่อนพ่อน้อยจร	ยางเอ๋ยมาเยี่ยมร้อนที่เรียมครวญ
นกเอ๋ยนามชื่อว่านกโนรี	เร็วเอ๋ยเรียบมานี่มาแนบสงวน
กระเหว่าเอ๋ยแอบกระเวนกระเวียนรวน	นกเอ๋ยช่างชูนวลน่าชวนชม

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๐๑)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บุษบงแย้มผกา

ซ้ำคำแรกทุกวรรค

พระกุมารตรึกตรองทำนองปราชญ์ พระจอมราชเจ้าคิดน้ำจิตรเถลิง
พระหน่อน้อมค้อมบังคมภิรมย์เริง พระเอี่ยมเอิงแอบองค์ประจงกร
พระกราบลาว่าข้าแต่แม่เจ้า พระคุณเอ๋ยลูกนี้เล่าจะลาสมร
พระคุณจงอำนวยช่วยอวยพร พระคุณเจ้าฉันจะจรตามบิตุรา

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๐๗)

ข้าบาทกลีบ

ซ้ำ๒ คำต้นวรรคทุกวรรค ใช้กระทู้เดียวตลอดจนจบความ

เสียดายภักตร์ผ่องเพียงเพ่งไพบูลย์ เสียดายประยูรยอดกษัตริย์มหาศาล
เสียดายเนตรดุจนิลมฤคีปาน เสียดายขนงกงสมานคันศรทรง
เสียดายนาสาสุดดั่งแสงขอ เสียดายศอเปรียบสร้อยคิวาหงษ์
เสียดายกรรณทันทัดกลีบสัตบง เสียดายทรงส่งศรีระวีวรรณ

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๔๗)

ดุรงคประดับ

ซ้ำ๒ คำต้นวรรคทุกวรรค เปลี่ยนกระทู้ทุก ๔ วรรค

พระหน่อไทยได้สดับแสดงกิจ พระหน่อคิดจิตรวาบระหวาบหวาม
พระหน่อตรึกนึกคะเนคะนึงความ พระหน่อถามแจ้งกระจัดกระจ่างใจ
ไม่ควรคู่ผู้แสวงสวัสดิ์หวัง ไม่ควรนั่งนิ่งตะลึงตะเลิงไหล
ไม่ควรเฉยเลยสละสลัดใจ ไม่ควรไทยจะชีวงชีวังวาย

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๐๖)

หงษ์ทองลีลา

ซ้ำคำ๒ คำต้นวรรคทุกวรรค คำที่ ๒ เป็นคำว่า เอ๋ย แยกกระทู้วรรคคู่ และกระทู้วรรคคี่
วรรคคู่ใช้กระทู้เดียวตลอดข้อความ วรรคคี่ใช้กระทู้เดียวตลอดข้อความ

ลูกเอ๋ยแม่จะเล่าให้เจ้าฟัง พ่อเอ๋ยแม่จะตั้งอุทาหรณ์
ลูกเอ๋ยเมื่อแรกเริ่มเดิมแต่ก่อน พ่อเอ๋ยยังไม่จรมาอยู่ไพร
ลูกเอ๋ยพระบิตุรงค์ผู้ทรงฤทธิ์ พ่อเอ๋ยเรืองมหิศรศักดิ์ใหญ่
ลูกเอ๋ยครองจัมบากพระเวียงไชย พ่อเอ๋ยเลื่องลือไปทุกภารา

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๐๖)

ชุมรินเชยทราบเกสร

ร่ำคำ ๓ คำ ต้นวรรคทุกวรรค เปลี่ยนกระทู้ทุกบาท

ว่าพระคุณทูลเกล้าจักเศร้าโศก ว่าพระคุณจุลโลกจะลับไหล
พระเจ้าพ่อจะทรงพิราไลย พระเจ้าพ่อจะพึ่งใครไฉนนึก
โอ้พระองค์ทรงเกล้าของลูกเอ๋ย โอ้พระองค์ไม่เคยในการศึก
พระปิ่นเกษอยู่ในป่ามหาพฤกษ์ พระปิ่นเกษท้าวสถึกไม่ตรึกตรอง

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๐๕)

กลประวัติ

ร่ำคำ ๓ คำต้นวรรค คำที่ ๓ เป็นคำว่า เอ๋ย เปลี่ยนกระทู้ทุก ๑๐ วรรค

โอ้อกเอ๋ยหวาดหวังจะวังเวง โอ้อกเอ๋ยครุ่นเครงจะครวญหา
โอ้อกเอ๋ยสงสารพระมารดา โอ้อกเอ๋ยอนิจจาจะอาวรณ์
โอ้อกเอ๋ยอาตมาในคราวนี้ โอ้อกเอ๋ยเอกีในไพรสอน
โอ้อกเอ๋ยครั้นไม่ลามารดาจร โอ้อกเอ๋ยพระบิดรจะมรณา
โอ้อกเอ๋ยครั้นจะลามารดาเล่า โอ้อกเอ๋ยแม่จะเศร้ากระศัลย์หา
พุทโธเอ๋ยพุทธองค์ทรงวัดวา พุทโธเอ๋ยกายาไม่จิรัง
พุทโธเอ๋ยได้ยศแล้วถดถอย พุทโธเอ๋ยเลื่อนลอยแล้วเหลียวหลัง
พุทโธเอ๋ยเมื่อดีมีมั่งคั่ง พุทโธเอ๋ยเพื่อนพรั่งสพร้อมพรู
พุทโธเอ๋ยยากจนแล้วคนหยาม พุทโธเอ๋ยมีแต่ความจะอดสู
พุทโธเอ๋ยรูปก็งามความก็รู้ พุทโธเอ๋ยอับแล้วอู้อกระอา

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๑๐)

ดอกไม้พวงคำน้อง

ร่ำคำ ๔ คำ ต้นวรรค เปลี่ยนกระทู้ทุกบท

หมู่นักสนมว่าแม่ร่มโพทองทิพย์ หมู่นักสนมว่าจะลิบครรไลสถาน
หมู่นักสนมว่าแม่ร่มโพนากนาน หมู่นักสนมว่าลมกาลประหารพัด
ต่างต่างองค์ต่างทรงค่อนทรวงโศก ต่างต่างองค์ต่างวิโยคแสนสาหัส
ต่างต่างองค์ต่างทรงซึ่งโทมนัส ต่างต่างองค์ต่างอัดอั้นอุรา

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๔๕)

ค) กลุ่มที่บังคับอักขรวิธี

ได้แก่กลบทที่นำเอาอักขรวิธีไทย เช่น การใช้รูปสระ รูปพยัญชนะทั้งพยัญชนะต้นและพยัญชนะท้าย รูปวรรณยุกต์ มาบังคับใช้

กลบทชนิดบังคับรูปสระ

โสภณาอนุกูล

บังคับให้มีคำใช้ไม้มลายทุกวรรค โดยไม่กำหนดจำนวนและตำแหน่งของคำ

โอ้พระร่มโพทองของน้องไฉน ไม่เห็นไทกลับหลังดังประสงค์
ตั้งแต่ท้าวไปจากน้องพรากองค์ อาไลยทรงโศกเศร้าร้าวอุรา
เมื่อยามเสวยเสวยชลเนตรไหล ดังฟ่อนไฟไหม้อกหมกมุ่นหา
พระจอมไทไกรจักรหลักโลกา อนาถายากไร้ไพร่พล

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๔๓)

อาวรธิรา

บังคับให้มีคำใช้ไม้ม้วนทุกวรรค โดยไม่กำหนดจำนวนและตำแหน่งของคำ

กล่าวถึงมเหสีที่อยู่ใน อรัญใหญ่องค์เดียวอนาถา
อนาถใจถึงองค์พระภัสดา ให้โศกาถึงบุตรสุดอาวรณ์
พ่อเนื้อทองผ่องใสสุดใจเอ๋ย มาละเลยแม่เสียในศิงขร
ให้แม่ทุกข์ทุเรศเทวศวอน บเห็นมิ่งดวงสมรแม่ร้อนใจ

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๔๒)

กลบทชนิดบังคับรูปพยัญชนะ

สุนทรโกศล

บังคับใช้แต่ "ส"

จักกล่าวถึงสมเด็จราชกุมาร กระเสมสานต์สุรสิทธิ์สมฤทธิ์สมร
ครองสมบัติแสนสวัสดิสุนทร พระยานาคเสด็จจรยังบาดาล
พระองค์กับทรงฤทธิ์พระบิตุราช คิดถึงนาฏชนนีในไพรสาณฑ์
จะไปรับหม่อมราชสุริกากาญจน์ ให้คืนสู่เขตรสถานเสวยรมย์

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๓๘)

วิมลวาที

บังคับให้ใช้แต่ "ศ"

บ้างเชยชมศาขาแลศิงขร แง่ชง่อนงามพิเศศน่าพิศไมย
ทั่วประเทศน่าบรรเทิงเริงพระไทย ข้างขั้นในซอกผาศิลาลาย
แลล้วนวิเศศด้วยรุกขชาติ์ เหมราชงามเลิศดูเฉิดฉาย
หมู่วิหคหัศดินกินรราย ช่างเพริศพรายเพราพร้อมลม่อมนวล

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๔๐)

อธิบดีอักษร

บังคับให้ใช้แต่ "ย"

พระเกษแก้วมงกุฎของลูกเอ๋ย พระไม่เคยราษร้างห่างบุตรถนอม
เพราะรักบุตรเหลือรักจักตรมตรอม จะซูบผอมรังษีฉวีวรรณ์
เห็นปักษีจับต้นพฤกษาเรียง เหมือนแม่เคียงพระหัตถ์กอดประคองขวัญ
เที่ยวประพาษในป่ามหาวัน เก็บพฤกษ์พรรณ์ผลไม้ให้ภุญชา

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๔๑)

กระจายนะมณฑล

บังคับให้คำต้นวรรคใช้อักษรสูง อักษรกลาง และอักษรต่ำ สลับกันไปทุกวรรค

สมเด็จพระศิริวิบุลกิตติ์ กำจัดจิตจากโศกวิโยคหา
ค่อยตรึกตรองฉลองคุณพระชนมา ให้เสนาจัดแจงแต่งโกษทอง
ดับประดิดวิจิตรบรรจงเจิด วิไลยเลิศล้วนลายไม่มีหมอง
แผ้วจำรัสผ่องศรีมณีรอง ดูลอยล่องเครื่องประดับระยับตา

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๕๐)

อักษรกลอนตาย

บังคับให้ใช้แต่คำตาย

สุดคิดจิตรวิตกอกจะทรุด ทุกข์เพราะรักหนักดุจชีพจักขาด
นุชเทวศเกษชกตบอกนาฏ แทบจะวาทชีพวอดอกงอบแงบ
เจ็บจิตรเจ็บอกวิตกหนัก จักจากรักจากราชนาฏหอบแหบ
คิดเคียดคัดข้อขัดอกวิตกแทบ จิตรวอบแวบวาบวิบจะลิบลับ

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๙๖)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บังคับใช้แต่ ก กา

-บังคับให้ใช้คำที่ไม่มีตัวสะกดตลอดวรรค

พระฤาษีมีคำนำวาที ว่าข้านี้อยู่มาในป่าใหญ่
ไม่มีผู้ตู่ต่อก่อกำม์ใด นิราภัยโรคีไม่มีบีฑา
ที่ปีนี้มีงูที่อยู่ไพร ไม่ทำใจอยู่คีมีศุขา
แต่อยู่ในไพรศรีนี้ช้ามา นี้เวลาเช้าค่ำย่ำราตรี

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๘๑)

บังคับใช้แต่ ก กา กน

-บังคับให้มีตัวสะกดได้เฉพาะแม่ กน

เจ้าพรานเห็นอิสีมีใจหาญ ที่รำคาญแต่ก่อนถอนใจใหญ่
แสนสำราญบานชื่นรื่นในใจ ก็เข้าไปกินหาผลามี
อยู่มาได้ไม่ช้าก็ลาจร พระภูธรชี้หนตำบลศรี
ให้พรานไปปิ่นเกล้าเจ้าธานี มีวาทีว่าดูผู้ชำนาญ

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๘๑)

บังคับใช้แต่ ก กา กน กง

-บังคับให้มีตัวสะกดได้เฉพาะแม่ กน กับ แม่ กง

พอถึงคามามหาสถาน สันดานพาลทมิฬมลทินหวั่น
ไหวอยู่เหมือนในอุบลที่รนรัน น้ำใจนั้นไหลลุเหมือนอุทกา
อันตั้งอยู่ในใบอุบลมี ไหลรินรี่สิ้นวันไม่กังขา
พอได้ยินคำคนนั่งสนทนา ว่าราชาเจ้าธานีที่หนีไป

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๘๒)

บังคับใช้แต่ ก กา กน กง กด

-บังคับให้มีตัวสะกดได้เฉพาะแม่ กน กง และ กด

กรุงกระษัตริย์ทรงฟังไม่กังขา จึ่งตรัสว่าบัดนี้อยู่ที่ไหน
ขอประทานข้าเถ้าเต้าจรไป ได้อาไศรยอยู่ที่กุฎีดง
ถึงเจ็ดวันจึ่งข้าทูลลาจร ใกล้ศิงขรป่าใหญ่ไพรระหง
สัจจังฤาดังนั้นเป็นมั่นคง ประทานจงเหมือนข้าแจ้งจาบัลย์

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๘๓)

บังคับใช้แต่ ก กา กน กง กด กก

-บังคับให้มีตัวสะกดได้เฉพาะแม่ กน กง กด และ กก

โอ้ระอาอกข้าครานี้นี่ เห็นสุดที่ที่จะคิดคิดถึงสมร
สมรแม่แม่จะร่ำร่ำอาวรณ์ อาวรณ์ร้อนร้อนร่ำร่ำรำพึง
รำพึงคิดคิดถึงพี่พี่จากเจ้า พี่จากใจใจพี่เศร้าคนึงถึง
คนึงถึนที่สถิตย์จิตรคนึง จิตรคเนแต่อ้ำอึ้งให้อึ้งใจ

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๘๔)

บังคับใช้แต่ ก กา กน กง กด กก กบ

-บังคับให้มีตัวสะกดได้เฉพาะแม่ กน กง กด กก และ กบ

พระนางสดับนางวับน้ำจิตรหวิด น้ำจิตรคิดใจแค้นดั่งแสนศร
จึ่งทูลองค์ทูลพงษ์ทิพากร ว่าภูธรภูเบศร์นเรศร์ตรี
จักจากน้องจากนางไปทางไหน สุดอาไลยประไลยกลางไพรสี
พระตอบนางปลอบนางพลางพาที ว่าพี่นี้วันนี้จักนิรา

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๘๔)

บังคับใช้แต่ ก กา กน กง กด กก กบ กม

-บังคับให้ใช้มาตราตัวสะกดได้ ๖ มาตรา เว้น เกอย และ เกอว

น้องน้องพี่นี้นี้แน่แม่แม่เจ้า อย่าอย่าทุกข์รุกรุกเร้าเจ้าเจ้าจง
เร่งเร่งจับรับรับแหวนแสนแสนตรง ธำธำรงวงวงนี้ดีดีนัก
เก็บเก็บไว้ให้ให้บุตรสุดสุดใจ นานนานไปใหญ่ใหญ่มากล้ากล้าศักดิ์
พี่พี่ยาลาลาน้องผ่องผ่องภักตร์ ภักตร์เพียงภักตร์พรหมอุดมงาม

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๘๕)

<u>กลบทชนิดบังคับรูปวรรณยุกต์</u>

จตุโลโกฏิวิลาศ

-บังคับให้ใช้วรรณยุกต์รูปเดียวกันตลอดวรรค โดยไม่กำหนดจำนวนและตำแหน่งของคำ

จักกล่าวถึงยอดยิ่งมิ่งกุมาร ให้รีบยกพลทหารสท้านไหว
มาถึงที่เขาวิบุลบรรพตไพร เห็นไรไรราวแคว้นกุฎีดง
เสด็จด่วนจากที่มงคลคช น้อมประณตนบนิ้วขึ้นจำนง
ค่อยไคลคลาลาลีกับบาทบง กรประจงน้อมนบเคารพคุณ

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๔๕)

ง) กลุ่มที่บังคับฉันทลักษณ์

ได้แก่กลบทชนิดที่นำข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์ประเภทอื่น ได้แก่ าย โคลง และฉันท์ มาเพิ่มกฎเกณฑ์พิเศษ

ุณบท

ักษณะบังคับคล้ายร่าย แต่กำหนดวรรคละ ๓ คำ ส่งสัมผัสต่อเนื่องกันไปทุกวรรค และจบด้วยลักษณะบังคับคล้ายโคลงสอง แต่ไม่บังคับเอกโท

เดชกุศลผล ตนข้าแปล แก้คำภีร์ ที่ชาดก ยกจากอรรถ จัดปัญญาส ชาติโพธิสัตว์ คัดประจง ลงเป็นกลอน ก่อนจากอรรถ จัดเป็นไทย ใส่ด้วยบท จดลลิต คิดเป็นฉันท์ ผันเป็นโคลง โยงเป็นกาพย์ อาบคุณบท หมดมั่วสุม ชุมนุมกลอน ซ้อนบาฬี มีคำไทย ใส่ประกอบ สอบตำรา หาคำภีร์ อสีติธาติ ราชฤกษ์ เบิกพยากรณ์ ผ่อนเข้าหมด จดหาผล ชนหญิงชาย หมายเป็นแบบ แอบอ้างอรรถ จัดเข้าสิ้น จินดามุนี มีเสร็จสุด สมุดเล่มหนึ่ง ถึงเล่มสอง ต้องเล่มสาม ตามเล่มสี่ มีเล่มห้า ข้าประสงค์ จงสำเร็จ เสร็จเป็นพระ ละกิเลส เฉทประหาน ผลาญราคิน สิ้นโทสัง ทั้งโมหันธ์ ปันกองบาป ปราบโลภะ ละทุฏฐะ วิจิกิจฉะ จิตรประเจิด เปิดห้องแก้ว แผ้วนิพพาน ญาณสัพพัญ ปัญญาธิกะ ชนะแก่มาร การปรารถนา ข้าจงประสิทธิ์ คิดจงประสาท มาตรจงสำเร็จ เสร็จแก่โพธิญาณ ในชาติอวสาน ดังจิตรคิดมี

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๖๗)

องอนลิลิต

ักษณะเหมือนร่าย รวมทั้งกำหนดวรรคละ ๕ คำด้วย

ส่วนองค์พงษ์พงา ผู้โสภาพิศไมย พรั่งพร้อมไปด้วยนาฏ บริวารราชสุรางค์ ขึ้นสู่ปรางปราสาท บังคมบาทบพิตร อัญชลิตน้อมเกษ จอมนเรศจึ่งตรัส..... สัตรูพานซึ่งราช สมบัติบาทบพิตร ขอพระองค์จงแจ้งจิตร ดั่งข้าพเจ้ากราบทูล

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๗๔)

ละเข็บไต่ขอน

-บังคับใช้เสียงสั้น-ยาว หรือ หนัก-เบา ๖ คู่ สลับกันตลอดวรรค
ซ้ำเสียงสระ ๒ คู่ ในคำคู่ที่ ๒-๓ กับ ๔-๕

สละสลดระทดระทวยระหวยระหาย จะย่างจะกรายจะยืนจะหยุดก็สุดจะหมาง
จะแลจะเหลียวจก็เปลี่ยวก็มืดก็จืดก็จาง จะแวะจะวางให้หวาดให้หวั่นให้พรั่นให้พรึง
เห็นเสือเห็นสิงห์กระทิงกระแทะอีแกะอีเก้ง ก็โป่งก็เป่งระเห็ดระหันช่างขันช่างขึง
พยัคฆ์ทยานก็รานก็ร้องก็ก้องก็อึง ตะลานตะลึงก็รุงก็เริงก็เจิ่งก็จร

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๘๕)

ขัดภังค์

-บังคับให้ลงท้ายด้วยคำขาดหรือความขาด แล้วนำไปต่อต้นวรรคถัดไป

ครั้นรุ่งแสงแสงทองส่องซึ่งรัศ- มีจัดจัดเจือมแอร่มใส-
สว่างแสงแสงศรีระวีใน- นพภาไลยไลยประเทศวิเศษกรุง-
กระษัตริย์เสด็จเสด็จยังที่นั่งน่า- มุขมหาปราสาทประเสริฐสูง-
ศรีสุกสุกเริงบรรเทิงรุ่ง- ราษีพุ่งพุ่งเผ่นกระเด็นจอม-

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๑๖)

อินทาธิกร*

-บังคับให้นำเอาคณะฉันท์ของ อินทรวิเชียรฉันท์ มาแยกวางไว้ต้นวรรคทุกวรรค

ครั้นรุ่งสุริยเรืองบรรเทืองแสง ส่องสีวีแจ้งจำรัสไข
นรานเรศเรืองฤทธิไกร ยกโยธาคลาไคลข้ามดงดอน
ป่างปิ่นบดินทร์สุรราชกุมาร พาสกลทหารเข้าไพรสอน
อุราระทมกรมทรวงยิ่งร่วงร้อน ให้อาวรณ์ถึงนาฏพระชนนี

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๕๓)

---

* กลบทกลุ่มที่นำคณะฉันท์มาเป็นข้อบังคับ จะได้อธิบายลักษณะสำคัญของข้อบังคับในหัวข้อแนวคิดการเล่นกลบทต่อไป

ขารโตฎก

-บังคับให้นำเอาคณะฉันท์ของ โตฎกฉันท์ มาแยกวางไว้ต้นวรรคทุกวรรค

ชลเนตรไหลนองร้องร่ำรัก ชลไนยไหลหนักอาวรณ์หวาม
ชนนีห้ามบุตรสุดไม่ตาม ชลนานองน้ำพระเนตรนอง
ปียบุตรสุดจากพระแม่เจ้า ปียหัทไทยร้าวอารมณ์หมอง
ปียโยคเทวศเดือดเป็นเลือดหนอง ปียวิปโยคต้องพรากจากจร

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๕๔)

วสันตดิลกวาที

-บังคับให้นำเอาคณะฉันท์ของ วสันตดิลกฉันท์ มาแยกวางไว้ต้นวรรคทุกวรรค

เหมือนแม่สิเนหาให้ข้าบาท ดังสุวราชแขกเต้าสโมสร
ปีโยปียาในบุตรสุดอาวรณ์ จะราจะร่อนไม่ไปให้ไกลรัง
ฉันใดใจหวังดั่งมารดา ปกป้องครองข้าชีวาหวัง
จากวากีวะพระหทยัง จะเปรียบประดังจากพรากเมื่อจากจร

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๕๕)

มาลินีโสภิต

-บังคับให้นำเอาคณะฉันท์ของ มาลินีฉันท์ มาแยกวางไว้ต้นวรรคทุกวรรค

ปะทะปะทังหวังบุตรจะมาถึง จะริจะรึงลูกรักได้รักษา
ถึงตายเป็นเห็นพักตร์พระมารดา จะปลื้มใจชนมาเมื่อวายปราณ
จะได้ใครให้พระอรหัง จะพวงหวังพระองค์น่าสงสาร
จะริจะรึงบุตรสุดรำคาญ เมื่อสังขารจักคิดถึงบิตุรงค์

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๕๖)

ทกติดสทสา

-บังคับให้นำเอาคณะฉันท์ของ สัททุลวิกกีฬิตฉันท์ มาแยกวางไว้ต้นวรรคทุกวรรค

บ้างจับเจ่าเหงาจ๋อยพลอยสงสาร อุระรุ่มกลุ้มรานระโหยหวย
ทวีเทวศเนตรย้อยระทอยทวย ระงุงวยจับเจ่าเหงาเงื่องงง
ทั้งเทวฤทธิ์รุกขรัตน์พิมานไม้ พลอยโหยละห้อยให้กรรแสงสง
สารโศกทวีเทวศถ้วนทุกองค์ ทุกทั่วเทพต่างทรงโศกาวรณ์

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๕๗)

๒.แนวคิดการเล่นกลบท

ในการจัดหมวดหมู่ของกลบท ทำให้เห็นแนวคิดเด่น ๆ ในการเล่นกลบทอย่างน้อย ๓ ประการ ดังนี้

๑) การซ้ำและการยักย้ายตำแหน่ง

๒) การเพ่งเล็งธรรมชาติของภาษา

๓) การนำลักษณะเด่นของคำประพันธ์ประเภทอื่นมาสร้างกล

๑) การซ้ำและการยักย้ายตำแหน่ง

กลบท ๒ กลุ่มแรก ได้แก่กลุ่มที่บังคับการซ้ำเสียงและกลุ่มที่บังคับการซ้ำคำ แสดงให้เห็นอย่างเด่นชัดทีเดียวว่า แนวคิดหลักที่สำคัญที่สุดของการสร้างกล คือการซ้ำ และเนื่องจากกลบทศิริบุลกิตติ์ประพันธ์เป็นกลอน ซึ่งมีจำนวนคำในหนึ่งวรรคได้ตั้งแต่ ๖ - ๙ คำ ตำแหน่งคำจึงเอื้อต่อการทดลองยักย้ายถ่ายเทเสียงและคำที่ใช้ซ้ำกันได้มากแบบ ตั้งแต่แบบที่ไม่ซับซ้อนไปสู่แบบที่ซับซ้อนขึ้น ดังจะแจกแจงเป็นตารางให้เห็นต่อไปนี้

ตารางที่ ๑ แสดงระบบของการซ้ำเสียงสระในกลบท

ชื่อกลบท	จำนวนเสียงที่ซ้ำ	ตำแหน่ง	หมายเหตุ
จิโตเล่นหาง	๑	คำที่ ๕ กับ ๖	
ก้นต่อดอก	๑	๒ คำท้ายวรรค	
ห้วงมหรรณพ	๒	คำที่ ๓ กับ ๔ คำที่ ๖ กับ ๗	
อักษรสังวาส	๒	ต้นวรรค ๑ คู่ ท้ายวรรค ๑ คู่	
สุรสวาที	๒	คำที่ ๓ กับ ๔ คำที่ ๕ กับ ๗	เพิ่มสัมผัสอักษรอีก ๑ คู่ในคำที่ ๔ กับ ๕

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เนื่องจากร้อยกรองไทยมีสัมผัสนอกเป็นข้อบังคับตายตัว การสร้างกลจึงเกิดขึ้นจากความพยายามที่จะเล่นเสียงซ้ำกันภายในวรรคเดียวกันหรือที่เรียกว่า สัมผัสใน

กลบทสิงโตเล่นหาง แสดงให้เห็นว่าแนวคิดขั้นพื้นฐานที่สุดของกลคือการซ้ำเสียงสระเพียง ๑ เสียงหรือสัมผัสสระในวรรคเพียง ๑ แห่ง และเป็นตำแหน่งคำที่ ๕ กับ ๖ ซึ่งเป็นตำแหน่งของจังหวะหยุดและเชื่อมเสียงระหว่างพยางค์พอดี ลักษณะเช่นนี้ในปัจจุบันถือเป็นลักษณะทั่วไปที่ยังมีในงานร้อยกรองโดยเฉพาะกลอน ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่า สัมผัสในที่เห็นเป็นปรกติในปัจจุบันมีพื้นฐานจาก "กลบท" นี่เอง และพัฒนาสืบเนื่องจนลงตัวในยุคต่อมา ดังจะได้กล่าวถึงในบทที่ ๔ ต่อไป

จากตารางที่ ๑ จะเห็นได้ว่าจำนวนเสียงสระที่ซ้ำกันมีเพียง ๑ ถึง ๒ เสียง กล่าวคือมีสัมผัสในเพียง ๑ ถึง ๒ แห่งเท่านั้น ส่วนตำแหน่งที่เล่นสัมผัส ปรากฏในคำที่ ๕ กับ ๖ และเลื่อนมาเป็นคำที่ ๓ กับ ๔ คำที่ ๖ กับ ๗ หรือคำที่ ๕ กับ ๗ ในกลบทสิงโตเล่นหาง ช้างชูงวง และมธุรสวาที ตามลำดับกลุ่มหนึ่ง กลุ่มนี้เป็นตำแหน่งคำที่เป็นจังหวะเชื่อมต่อระหว่างพยางค์หรือคำทั้งสิ้น อีกกลุ่มหนึ่งได้แก่กลบทก้านต่อดอก กับ อักษรสังวาส ตำแหน่งสัมผัสที่เด่นเลื่อนมาเป็นสองคำต้นวรรคกับสองคำท้ายวรรค ซึ่งไม่ใช่ตำแหน่งส่งรับสัมผัสภายในวรรคที่คุ้นหูนัก นั่นหมายความว่ากวีได้ลองเลื่อนตำแหน่งสัมผัสในเพื่อทดลองว่า เสียงในตำแหน่งที่สัมผัสนั้นจะกระทบส่งรับกันได้เหมาะเจาะหรือไม่

นอกจากนี้ การที่กลบทบังคับซ้ำเสียงสระมีเพียง ๑ ถึง ๒ เสียง ย่อมชี้ให้เห็นว่ากวีตระหนักถึงความเหมาะสมของการเล่นสัมผัส คุณสมบัติของเสียงเสนาะในกวีนิพนธ์ มิใช่การเล่นสัมผัสสระภายในวรรคจำนวนมากแห่ง นี่อาจเป็นความคิดที่ส่งทอดมายังตำราฉันทลักษณ์ของ พระยาอุปกิตศิลปสารในชั้นหลัง เมื่อกล่าวถึงสัมผัสเลือน ก็เป็นได้

ในขณะที่เสียงสระมีข้อจำกัด ไม่สามารถเล่นได้มากเกินกว่า ๒ แห่ง ความแพรวพราวของสัมผัสใน ปรากฏที่การเล่นซ้ำเสียงพยัญชนะหรือสัมผัสอักษรแทน กวีสามารถเล่นซ้ำเสียงพยัญชนะตั้งแต่ ๑ เสียงจนถึง ๔ เสียง จำนวน ๑ เสียงยังเล่นได้ตั้งแต่ ๓ คำจนถึง ๘ คำหรือตลอดทั้งวรรค จำนวนที่มากกว่า ๑ เสียงยังเล่นในแง่ของชุดเสียง คือเล่นชุดเสียงเรียงลำดับตามกัน หรือเล่นเสียงสลับชุด ตลอดจนสามารถเล่นข้ามวรรคได้อีกด้วย ดังจะแจกแจงให้เห็นในตารางที่ ๒ ต่อไปนี้

ตารางที่ ๒ แสดงระบบของการซ้ำเสียงพยัญชนะในกลบท

ชื่อกลบท	จำนวนเสียงที่ซ้ำ	ตำแหน่ง	หมายเหตุ
อักษรล้วน (๑)	๑ เสียง ๓ คำ	ไม่กำหนด	
เบญจวรรณห้าสี	๑ เสียง ๕ คำ	ต้นวรรค	
อักษรล้วน (๒)	๑ เสียง ๘ คำ	ตลอดวรรค	
มูกระหวัดหาง	๑ เสียง ๒ คำ	ข้ามวรรค	
เหรุงคยมก	๑ เสียง ๔ คำ	ข้ามวรรค	
อักษรโกศล	๒ เสียง ๒ ชุด	คำที่ ๒ กับ ๔ คำที่ ๕ กับ ๖	เพิ่มซ้ำคำ ๑ คู่
มหาราชแผลงฤทธิ์	๒ เสียง ๒ ชุด	ภายในวรรค ๑ คู่ ข้ามวรรค ๑ คู่	
กบเต้นสามตอน	๒ เสียง ๓ ชุด	ตลอดวรรค	
กบเต้นต่อยหอย	๓ เสียง ๒ ชุด	คำที่ ๑, ๒ , ๓ กับ คำที่ ๔, ๕, ๖	แต่ละชุดเรียงตามกัน
ระลอกแก้วกระทบฝั่ง	๓ เสียง ๒ ชุด	คำที่ ๑, ๒ , ๓ กับ คำที่ ๔, ๕, ๖	แต่ละชุดสลับเสียงกัน
อักษรสลับล้วน	๓ เสียง ๓ ชุด	ตลอดวรรค	แต่ละชุดเรียงตามกัน
กบเต้นสลับเพชร	๓ เสียง ๓ ชุด	ตลอดวรรค	แต่ละชุดสลับเสียงกัน
อักษรบริพันธ์	๓ เสียง	๓ คำสุดท้ายของ วรรคแรก กับ ๓ คำแรกของวรรค ถัดไป	
นารายณ์ทรงเครื่อง	๔ เสียง ๒ ชุด	ชุดที่ ๑ ในคำที่ ๑, ๒ กับคำที่ ๓, ๔ และชุดที่ ๒ ในคำที่ ๕, ๖ กับคำที่ ๗, ๘	

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ ๒ ได้แสดงให้เห็นความหลากหลายของการเล่นซ้ำเสียงพยัญชนะ ทั้งจำนวนเสียง ทั้งตำแหน่งการซ้ำ และทั้งลักษณะการซ้ำจากกลบทอักษรล้วนแบบที่ ๑ เล่นซ้ำเสียง ๑ เสียง เพียง ๓ คำ โดยไม่กำหนดตำแหน่ง เพิ่มเป็น ๕ คำในตำแหน่งต้นวรรคในกลบทเบญจวรรณห้าสี และเล่นตลอดทั้งวรรคในอักษรล้วนแบบที่ ๒ ซึ่งเป็นกลบทแบบที่ปรากฏให้เห็นโดยทั่วไปในงานร้อยกรองไทย นอกจากจะเล่นซ้ำเสียงภายในวรรคเดียวกัน กวียังทดลองเล่นเสียงให้กระทบเกี่ยวกระหวัดข้ามวรรค ในกลบทงูกระหวัดหาง และ จตุรงคยมก ซึ่งสร้างลีลาการซ้ำต่างไปจากเบญจวรรณห้าสี และอักษรสลับล้วนที่เปลี่ยนเสียงพยัญชนะไปทุกวรรค

ในชุดที่เล่นซ้ำพยัญชนะ ๒ เสียง กวีได้เพิ่มความหลากหลายของกล โดยการเลื่อนตำแหน่งการซ้ำ มีทั้งที่เล่นเฉพาะในวรรคอย่างอักขรโกศล กับ กบเต้นสามตอน และที่เล่นในวรรค ๑ คู่กับข้ามวรรคอีก ๑ คู่อย่างนาคราชแผลงฤทธิ์

กลบทชุดที่เล่นเสียงพยัญชนะได้แพรวพราวและซับซ้อนที่สุด เห็นจะได้แก่ชุดที่เล่นพยัญชนะ ๓ เสียง นอกจากจะเล่นในแง่ของตำแหน่งการซ้ำแล้ว ยังเล่นชุดเสียงเรียงกันไป ปรากฏในกบเต้นต่อยหอยกับอักษรสลับล้วน และเล่นชุดเสียงสลับกัน ปรากฏในระลอกแก้วกระทบฝั่งกับกบเต้นสลักเพชร เช่นเดียวกับ นารายณ์ทรงเครื่องที่แสดงให้เห็นการจัดกลุ่มเสียงให้ซ้ำกันอย่างเป็นระบบสร้างลีลาและจังหวะเสียงที่แปลกไปจากการซ้ำแบบอื่น ๆ

กลบทชนิดบังคับการซ้ำคำเป็นกลบทที่ปรากฏเป็นจำนวนมากที่สุด มีถึง ๓๗ แบบ กวีกำหนดให้ซ้ำตั้งแต่ ๑ คำถึง ๓ คำ การซ้ำ ๑ คำมีตั้งแต่ซ้ำ ๒ แห่งจนถึง ๔ แห่ง การซ้ำ ๒ คำและ ๓ คำเป็นการซ้ำในแง่ของตำแหน่งคำ และลักษณะการซ้ำคือซ้ำคำเรียงกันหรือซ้ำคำถอยหลัง ระดับที่ซับซ้อนขึ้นไปอีกคือซ้ำคำข้ามวรรค ซึ่งมีทั้งซ้ำแบบเรียงคำและซ้ำแบบถอยหลังเช่นกัน รวมทั้งมีการซ้ำคำในลักษณะกระทู้ด้วย

ตารางที่ ๓ แสดงระบบการซ้ำคำในกลบท

ประเภทซ้ำ ๑ คำ

ลำดับ	ชื่อกลบท	จำนวนคำที่ซ้ำ	ตำแหน่ง	หมายเหตุ
๑	ธงนำริ้ว	๑ คำ ๒ แห่ง	ต้นวรรค	
๒	คมในฝัก	๑ คำ ๒ แห่ง	คำที่ ๑ กับ ๔	
๓	จักรวาฬ	๑ คำ ๒ แห่ง	คำที่ ๑ กับ ๘	
๔	กบเต้นกลางสระบัว	๑ คำ ๒ แห่ง	ต้นวรรคกับ ท้ายวรรค	เพิ่มสัมผัสสระ ๒ แห่งและ สัมผัสพยัญชนะ ๒ แห่ง
๕	เสือซ่อนเล็บ	๑ คำ ๒ แห่ง	คำที่ ๒ กับ ๗	เพิ่มสัมผัสสระ ๒ แห่ง
๖	รักร้อย	๑ คำ ๒ แห่ง	คำที่ ๓ กับ ๔	
๗	คุลาซ่อนลูก	๑ คำ ๒ แห่ง	คำที่ ๓ กับ ๔	กำหนดวรรคละ ๗ คำ
๘	กินนรเก็บบัว	๑ คำ ๒ แห่ง	คำที่ ๓ กับ ๕	เพิ่มสัมผัส พยัญชนะ ๑ แห่ง
๙	พยัคฆ์ข้ามห้วย	๑ คำ ๒ แห่ง	คำที่ ๓ กับ คำสุดท้าย	
๑๐	นกกางปีก	๑ คำ ๒ แห่ง	ไม่ซ้ำตำแหน่งกัน ในแต่ละวรรค	มีคำอื่นคั่น ระหว่างคำที่ซ้ำ
๑๑	ตรีพิธพรรณ	๑ คำ ๓ แห่ง	ไม่กำหนด ตำแหน่ง	
๑๒	ตรียมก	๑ คำ ๓ แห่ง	ไม่กำหนด ตำแหน่ง	เพิ่มสัมผัส พยัญชนะ ๓ แห่ง

๑๓	พิณประสานสาย	๑ คำ ๓ แห่ง	คำที่ ๑, ๔, ๗	เพิ่มสัมผัสพยัญชนะ ๒ เสียง และสัมผัสสระ ๓ แห่ง
๑๔	จตุรงคนายก	๑ คำ ๔ แห่ง	คำที่ ๑, ๓, ๕ และ ๗	เพิ่มสัมผัสพยัญชนะ ๒ แห่ง และสัมผัสสระ ๑ แห่ง

ประเภทซ้ำ ๒ คำ

๑๕	มยุราฟ้อนหาง	๒ คำ	ต้นวรรคกับท้ายวรรค	
๑๖	หงษ์คาบพวงแก้ว	๒ คำ	คำที่ ๓ กับ ๔ คำที่ ๖ กับ ๗	
๑๗	มังกรคายแก้ว	๒ คำ	ต้นวรรคกับท้ายวรรค	ซ้ำถอยหลัง
๑๘	กลมกลืนกลอน	๒ คำ	คำที่ ๔ กับ ๕ คำที่ ๗ กับ ๘	ซ้ำถอยหลัง

ประเภทซ้ำ ๓ คำ

๑๙	งูกินหาง	๓ คำ	๓ คำต้นวรรคกับ ๓ คำท้ายวรรค	
๒๐	สารถีชักรถ	๓ คำ	๒ คำต้นวรรคกับ ๒ คำท้ายวรรค และคำกลางวรรคอีก ๑ คู่	

๑๑	พระจันทร์ทรงกลด	๓ คำ	๒ คำต้นวรรคกับ ๒ คำท้ายวรรค และคำที่ ๓ กับ ๔	
๑๒	ดุริยางคจำเรียง	๓ คำ	คำที่ ๑ กับ ๒ คำที่ ๔ กับ ๕ และคำที่ ๓ กับ ๔	เรียงชุดคำตามกัน
๑๓	ฉัตรสามชั้น ม้าลำพอง	๓ คำ	๓ คำต้นวรรคกับ ๓ คำท้ายวรรค	ซ้ำถอยหลัง
๑๔	กระแตไต่ไม้	๓ คำ	๓ คำต้นวรรคกับ ๓ คำท้ายวรรค	ซ้ำถอยหลังและกำหนดให้ลดจำนวนลงวรรคละ ๑ คำ

ซ้ำคำข้ามวรรค

๑๕	วัวพันหลัก	๑ คำ	คำท้ายวรรคกับคำต้นวรรคถัดไป	
๑๖	สร้อยสน	๒ คำ	คำที่ ๓ กับ ๔ ในวรรค และ คำท้ายวรรคแรกกับคำต้นวรรคถัดไป	
๑๗	นาคเกี้ยวกระหวัด	๒ คำ	คำท้ายวรรคแรกกับคำต้นวรรคถัดไป	ซ้ำถอยหลัง
๑๘	นาคบริพันธ์	๒ คำ	คำที่ ๖ และ ๗ ในวรรคแรก กับ คำที่ ๑ และ ๒ ในวรรคถัดไป	เพิ่มสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรค ๑ แห่ง

๒๙	ถอยหลังเข้าคลอง	๘ คำ	ตลอดวรรค	ซ้ำถอยหลัง

ซ้ำคำในลักษณะกระทู้

๓๐	กวางเดินดง	ซ้ำคำว่าเอ๋ย	คำที่ ๒	
๓๑	บุษบงแย้มผกา	ซ้ำคำ ๑ คำ	ต้นวรรค	ทุกวรรค
๓๒	บัวบานกลีบ	ซ้ำคำ ๒ คำ	ต้นวรรค	ทุกวรรค
๓๓	จตุรงคประดับ	ซ้ำคำ ๒ คำ	ต้นวรรค	เปลี่ยนกระทู้ ทุก ๔ วรรค
๓๔	หงษ์ทองลีลา	ซ้ำคำ ๒ คำ	ต้นวรรค	คำที่ ๒ ใช้คำว่า เอ๋ย และแยกกระทู้วรรคคู่กับวรรคคี่
๓๕	ภุมรินเชยทราบเกสร	ซ้ำคำ ๓ คำ	ต้นวรรค	เปลี่ยนกระทู้ ทุกบาท
๓๖	ทศประวัติ	ซ้ำคำ ๓ คำ	ต้นวรรค	คำที่ ๓ ใช้คำว่า เอ๋ย เปลี่ยนกระทู้ ทุก ๑๐ บท
๓๗	ดอกไม้พวงคำน้อง	ซ้ำคำ ๔ คำ	ต้นวรรค	เปลี่ยนกระทู้ ทุก ๔ วรรค

อาจกล่าวได้ว่า การซ้ำคำเป็นกลวิธีทางวรรณศิลป์ขั้นพื้นฐานที่สุดและมีลักษณะเป็นสากล วรรณคดีไทยเล่มสำคัญในสมัยอยุธยา ได้แก่ลิลิตยวนพ่าย ลิลิตพระลอ มหาชาติคำหลวง โคลงทวาทศมาส กำสรวลโคลงดั้น เหล่านี้ล้วนปรากฏการเล่นซ้ำคำในความถี่ที่สูงมาก การที่กลบทสิริบุลกิตติ์มีกลบทบังคับการซ้ำคำได้มากถึง ๓๐ กว่าแบบเช่นนี้ เป็นข้อพิสูจน์ยืนยันว่าการซ้ำคำเป็นขนบนิยมที่สั่งสมสืบทอดมาอย่างต่อเนื่อง และได้จัดระบบระเบียบการซ้ำ เพื่อแสดงให้เห็นว่าภายใต้เงื่อนไขของจำนวนคำที่จำกัดของกลอน การซ้ำคำสามารถกระทำให้ลงตัวได้หลากหลายวิธีด้วยการยักย้ายถ่ายเทตำแหน่งการซ้ำเป็นสำคัญ

จะเห็นได้ว่า ธงนำริ้วเริ่มกระบวนการซ้ำที่ ๒ คำต้นวรรค และเลื่อนตำแหน่งเป็นซ้ำคำต้นวรรคกับท้ายวรรคในกบเต้นกลางสระบัว นอกนั้น ตำแหน่งคำในวรรคไม่ว่าจะเป็นคำที่ ๑ กับ ๔ คำที่ ๑ กับ ๘ คำที่ ๒ กับ ๗ คำที่ ๓ กับ ๔ คำที่ ๓ กับ ๕ หรือคำที่ ๓ กับ ๘ ใน คมในฝัก จักรวาลเสือซ่อนเล็บ รักร้อย คุลาซ่อนลูก กินนรเก็บบัว พยัคฆ์ข้ามห้วย ตามลำดับ รวมไปถึงซ้ำคำสลับกันในคำที่ ๑, ๓, ๕ และ ๗ ในจตุรงคนายก ล้วนแสดงให้เห็นว่ากวีได้ทดลองยักเยื้องตำแหน่งการซ้ำคำให้เกิดจังหวะการอ่านอันหลากหลายออกไป

ข้อน่าสังเกตคือ กลบทแบบที่ซ้ำคำในตำแหน่งที่ห่างกันมาก เช่นคำต้นวรรคกับท้ายวรรค ใน กบเต้นกลางสระบัว คำที่ ๒ กับ ๗ ในเสือซ่อนเล็บ หรือไม่กำหนดตำแหน่งอย่างตรียมกลอดจนแบบซ้ำสลับตำแหน่งกันใน พิณประสานสาย และ จตุรงคนายก จะเพิ่มสัมผัสพยัญชนะหรือไม่ก็สัมผัสสระเข้าไป ช่วยเชื่อมเสียงภายในวรรคให้ราบรื่นขึ้น

จากการซ้ำ ๑ คำ กวีได้เพิ่มเป็น ๒ คำและ ๓ คำ โดยเพิ่มกระบวนการซ้ำให้แปลกขึ้น คือบังคับให้ซ้ำคำถอยหลัง ซึ่งสามารถสื่อความได้กระจ่างอีกด้วย ดังปรากฏในกลบทมังกรคายเก้า กลมกลืนกลอน ฉัตรสามชั้น ม้าลำพอง ที่น่าสนใจเป็นพิเศษ ได้แก่ กระแตไต่ไม้ กวีกำหนดให้ซ้ำ ๓ คำต้นวรรคกับ ๓ คำท้ายวรรคในลักษณะซ้ำถอยหลัง และยังบังคับให้ลดจำนวนการซ้ำลงวรรคละ ๑ คำแล้วย้อนกลับมาซ้ำ ๓ คำตามกันไปเช่นนี้จนจบบท นับเป็นกลวิธีการเล่นที่ซับซ้อนมาก

นอกจากจะซ้ำคำในวรรคเดียวกันแล้ว กลบทวัวพันหลัก สร้อยสน นาคเกี้ยวหางหวัด และนาคบริพันธ์ กำหนดให้ซ้ำคำข้ามวรรคในตำแหน่งคำต่าง ๆ ดังปรากฏในตาราง รวมทั้งที่ซับซ้อนที่สุดคือการซ้ำคำถอยหลังทั้งวรรคใน กลบทถอยหลังเข้าคลอง กลบทกลุ่มนี้ปรากฏเป็นที่รู้จักและนิยมแต่งในวรรณคดีไทยอย่างแพร่หลายมาแต่โบราณจนถึงปัจจุบัน

กลบทที่น่าสนใจอีกกลุ่มหนึ่งเป็นการซ้ำคำในลักษณะกระทู้ คือเปลี่ยนคำที่ใช้ซ้ำกันในทุกวรรค เช่น บุษบงแย้มผกา บัวบานกลีบ ทุกบาทหรือทุก ๒ วรรคใน ภูมรินเชยทราบเกสร ทุกวรรคใน จตุรงคประดับ และดอกไม้พวงคำน้อง และทุก ๑๐ บทในทศประวัติ และซับซ้อนขึ้นไปอีกคือเล่นกระทู้แยกวรรคคู่กับวรรคคี่ใน หงษ์ทองลีลา

กลบทหลายชนิดในกลุ่มนี้ โดยเฉพาะกลบทบัวบานกลีบเป็นที่นิยมใช้แต่งแทรกในงานร้อยกรองไทยเสมอมา ทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะการซ้ำคำต้นวรรคในลักษณะกระทู้เป็นการวางกรอบในการสนอความคิดได้อย่างเป็นระเบียบ และทำให้เกิดสารัตถภาพแก่เนื้อความได้อย่างมีประสิทธิภาพอีกด้วย นอกจากนี้ พิจารณาในแง่มุมของภาษา การซ้ำคำในลักษณะกระทู้เป็นความพยายามที่จะเสนอกระสวนความคิดเป็นช่วงหนึ่ง ตอนหนึ่ง หรือบทหนึ่ง หากใช้แต่งแทรกในวรรณคดีเรื่องเล่าขนาดยาว คำที่ใช้เป็นกระทู้จะช่วยกำหนดประเด็นของเรื่อง หรือแบ่งช่วงเหตุการณ์ของเรื่องได้ ดังจะกล่าวถึงในบทที่ ๔ ต่อไป

การวิเคราะห์กลบท ๒ กลุ่มแรกนี้ทำให้เห็นว่า กวีใส่ใจธรรมชาติของภาษาในทุกระดับ ตั้งแต่ระดับเสียง ระดับคำ และระดับข้อความ ในระดับเสียง กวีเพ่งเล็งทุกหน่วยเสียง คือทั้งเสียงสระ เสียงพยัญชนะ และเสียงวรรณยุกต์ เหล่านี้ประกอบกันเป็นเครื่องมืออันวิเศษในการสร้าง "กล" ขึ้นมากมายหลายแบบ ซึ่งส่งผลต่อการสร้างอลังการทางเสียงและอลังการทางความหมาย คือเกิดความเสนาะพริ้งพรายของจังหวะกลอนอันหลากหลาย และเกิดลีลาแห่งคำและความต่าง ๆ ที่เอื้อต่อกวีในการเลือกใช้ให้เหมาะแก่เหตุการณ์หรืออารมณ์ของตัวบท

๒) การเพ่งเล็งธรรมชาติของภาษา

นอกจากการซ้ำเสียงและซ้ำคำแล้ว กวียังได้ใช้เงื่อนไขทางอักขรวิธีคือรูปสระ รูปพยัญชนะ รูปวรรณยุกต์มาเป็นข้อบังคับแบบของกลอีก ๑๕ แบบ ได้แก่บังคับรูปสระ มี ๒ แบบคือ ไสกณาอนุกูล บังคับใช้รูปไม้มลาย ถาวรธิรา บังคับใช้รูปไม้ม้วน กลุ่มที่บังคับรูปพยัญชนะ มีทั้งบังคับรูปพยัญชนะต้น คือกลุ่มบังคับใช้รูป "ส ศ ษ" ในสุนทรโกศล วิมลวาที และอธิบดีอักษร ตามลำดับ บังคับใช้คำอักษรสูง อักษรกลาง อักษรต่ำในกระจายนะมณฑล และบังคับรูปพยัญชนะท้าย คือกลุ่มที่บังคับใช้ตัวสะกดในมาตราต่างๆ ปรากฏ ๘ แบบ มีบังคับใช้แต่ ก กา, บังคับใช้แต่ ก กา กน, บังคับใช้แต่ ก กา กน กง, บังคับใช้แต่ ก กา กน กง กด, บังคับใช้แต่ ก กา กน กง กด กก, บังคับใช้แต่ ก กา กน กง กด กก กบ และ บังคับใช้แต่ ก กา กน กง กด กก กบ กม รวมทั้งแบบที่บังคับใช้แต่คำตายใน อักษรกลอนตาย ส่วนบังคับรูปวรรณยุกต์ ปรากฏเพียงแบบเดียวคืออุภะโตโกฏิวิลาศบังคับให้ใช้วรรณยุกต์รูปเดียวกันตลอดวรรค

กลบทกลุ่มนี้มีลักษณะแตกต่างกับกลบทกลุ่มที่บังคับการซ้ำเสียงและซ้ำคำ ในแง่ที่ว่าการบังคับรูปอักษรทั้งหลายไม่มีผลในเรื่องเสียงเสนาะหรือลีลากลอน ซึ่งอาจจะยกเว้นกลบทอักษรกลอนตาย กระนั้นก็ตาม กลบทกลุ่มนี้ช่วยแสดงให้เห็นว่า กวีนอกจากจะเพ่งเล็งถึงข้อยืดหยุ่นของ

ฉันทลักษณ์แล้ว ยังได้สำรวจเครื่องมือคือภาษาอย่างถี่ถ้วนอีกด้วย กล่าวคือกวีแลเห็นแง่มุมอันหลากหลายของภาษา ไม่เพียงแต่เสียงของอักษร แม้กระทั่งรูปของอักษรก็ยังสามารถนำมาใช้สร้างแบบของกลได้ด้วย

การเพ่งพินิจรูปอักษรเช่นนี้ อาจสืบโยงถึงจินดามณี เล่ม ๑ ได้ ในภาคอักษรศัพท์ จินดามณีได้ประพันธ์ตัวอย่างคำของการใช้ไม้ม้วน ไม้มลาย ตัว ส ศ ษ และกล่าวถึงอักษรสูง กลาง ต่ำ ในภาคอักขรวิธี อีกทั้งในส่วนของความรู้เรื่องการประพันธ์ ได้กล่าวถึงความสำคัญของมาตราตัวสะกด ดังนั้นในแง่นี้ อาจกล่าวได้ว่า จินดามณี เล่ม ๑ มีอิทธิพลต่อการสร้างกลบทกลุ่มนี้อยู่ไม่น้อย ในแง่ที่ได้สำรวจธรรมชาติของภาษาไว้อย่างละเอียด เปิดโอกาสให้กวีรุ่นหลังได้นำไปใช้สร้างสรรค์แบบหรือกฎบังคับในการประพันธ์ต่อไป

กลบทกลุ่มนี้แม้จะได้รับการประเมินว่า "ไม่มีสิ่งใดแปลกใหม่ ลักษณะทั่วไปเป็นกลอนสุภาพธรรมดา การบังคับมาตราตัวสะกดไม่ได้ช่วยให้บทกลอนไพเราะหรือมีคุณภาพพิเศษเพิ่มขึ้นเลย" (โกชัย สาริกบุตร ๒๕๑๘ : ๕๘) แต่กลบทกลุ่มนี้ โดยเฉพาะกลุ่มที่บังคับมาตราตัวสะกด มีประโยชน์ในแง่ที่ใช้เป็นแบบฝึกหัดการประพันธ์ได้อย่างดี เป็นการฝึกสรรหาคำให้ตรงกับข้อบังคับ ซึ่งผู้แต่งต้องสั่งสมคลังคำอย่างอุดม จึงจะสามารถหลีกล้อหาคำมาร้อยให้ตรงกับข้อบังคับ นอกจากนี้กลบทกลุ่มนี้ยังใช้แต่งเป็นแบบสอนภาษาไทย ดังที่ปรากฏในกาพย์พระไชยสุริยา ของสุนทรภู่ และในแบบเรียนประถม ก กา หรือแบบเรียนภาษาไทย ของพระยาศรีสุนทรโวหารในสมัยหลัง

๓) การนำลักษณะเด่นของคำประพันธ์ประเภทอื่นมาสร้างกล

กลบทกลุ่มที่บังคับฉันทลักษณ์ แม้จะมีไม่มากแบบและไม่ปรากฏใช้อย่างแพร่หลายแต่ก็เป็นกลบทที่มีความสำคัญไม่น้อยไปกว่ากลบท ๒ กลุ่มแรก เพราะกลบทกลุ่มหลังสุดนี้ ถือเป็นกลบทลองที่ประมวลเอาลักษณะเด่นของคำประพันธ์ประเภทอื่น ได้แก่ ร่าย โคลง และฉันท์ มาสร้างสรรค์แบบของกลกลอน ดังจะได้วิเคราะห์ตามชนิดของคำประพันธ์ต่อไปนี้

ร่าย

เป็นที่ทราบกันดีอยู่แล้วว่า กลบททุกแบบในศิริวิบุลกิตติ์นี้ประพันธ์เป็นกลอน ไม่ว่าจะซ้ำเสียง ซ้ำคำ ยักย้ายตำแหน่งการซ้ำ ตลอดจนเล่นอักขรวิธีอย่างไร สัมผัสระหว่างวรรคก็ยังเป็นไปบังคับตามลักษณะของกลอนสุภาพ แต่น่าแปลกใจว่า มีกลบทสองแบบ คือ คุณบท กับ กลอนลิลิต ที่กำหนดให้ส่งรับสัมผัสอย่างร่าย คุณบท กำหนดให้มีวรรคละ ๓ คำ คำสุดท้ายของวรรคส่งสัมผัส

ไปยังคำแรกของวรรคถัดไป จบด้วยลักษณะบังคับคล้ายโคลงสอง แต่ไม่บังคับเอกโท ส่วนกลอนลิลิต บังคับวรรคละ ๕ คำ คำท้ายวรรคให้ส่งสัมผัสไปยังคำที่ ๓ ของวรรคต่อไป แต่ไม่บังคับจบด้วยโคลงสองอย่างร่ายสุภาพ เมื่อเป็นเช่นนี้ นักวรรณคดีบางท่านจึงลงความเห็นว่า กลบท ๒ แบบนี้ "ไม่มีความพลิกแพลงหรือซ่อนเงื่อนให้น่าสนใจแต่อย่างใด เพราะคล้ายร่ายมากที่สุด" (โกชัย สาริกบุตร ๒๕๑๘ : ๕๖)

แม้ว่าคุณบทกับกลอนลิลิตจะไม่มีเงื่อนกลที่น่าสนใจ แต่ประเด็นที่น่าอภิปรายคือ เหตุใดผู้แต่งกลบทศิริวิบุลกิตติ์จึงรวมคำประพันธ์ที่มีสัมผัสอย่างร่ายเข้ามาเป็นแบบหนึ่งของกลด้วย

กลอนลิลิต มีปรากฏในจินดามณี เล่ม ๑ สองแห่ง แห่งแรก เมื่อกล่าวถึงข้อแนะนำเกี่ยวกับการประพันธ์ว่า "ผิจนิพนธโคลงกาพยก็ดี โคลงคำกามก็ดี... พาลนมัศบูราณทำนุกทำเนียมกลอนลิลิตฉันทพากย..." (จินดามณี : ๔๘) อีกแห่งหนึ่ง เมื่อยกตัวอย่างโคลงดั้น มฤคฉันทวาศ บทมฉันท์ ผู้ประพันธ์จินดามณีได้ระบุเป็นข้อความสั้น ๆ ว่าบทประพันธ์นี้ "เอาไว้แก่ทำนุกกลอนลิลิต" และยกตัวอย่างบทประพันธ์ต่อไปนี้

มือซ้ายพระเจ้ายอ มฤทึงค์
จับแท่นเทียรยงยึง เสี่ยเรี่ย
มือขวาพระเจ้าจับ มรมาศ
สามแผ่นพระเจ้าเหงี้ย บำบวง ฯ
(จินดามณี : ๖๐)

ฉันทิชย์ กระแสสินธุ์ (๒๕๐๔ : ๑๒๕) อธิบายว่า "โคลงบทนี้ต้นฉบับเขียนไว้ว่า 'ไว้แก่ทำนุกกลอนลิลิต' ยังแปลความหมายไม่ได้ชัดเจนว่าหมายถึงอะไร แต่ถ้าจะพิจารณาเอาคำ 'กลอนลิลิต' เป็นเกณฑ์ก็จะทราบได้ประการหนึ่งว่าในสมัยที่แต่งจินดามณีนี้ กลอนลิลิตนิยมแต่งกันมาแล้ว"

น่าเสียดายว่าโคลงตัวอย่าง มฤคฉันทวาศ ในจินดามณี เล่ม ๑ ปรากฏอยู่เพียง ๑ บท จึงไม่อาจทราบได้ว่าโคลงบทนี้ใช้เป็น ทำนุก หรือเป็นแบบอย่างของ กลอนลิลิต อย่างไร และ กลอนลิลิต ที่กล่าวไว้หรือที่ฉันทิชย์ กระแสสินธุ์เชื่อว่าเป็นคำประพันธ์ประเภทหนึ่งนั้นมีลักษณะอย่างไร

คำว่า กลอนลิลิต มาปรากฏอีกครั้งในกลบทศิริวิบุลกิตติ์ในฐานะเป็นชื่อหนึ่งของกลบท ซึ่งมีลักษณะบังคับเหมือนร่ายดังกล่าวข้างต้น

เป็นที่เข้าใจตรงกันว่า ลิลิต คือนำร่ายต่างๆ และโคลงต่างๆ มาแต่งให้เข้าสัมผัสติดต่อกันไปจนจบเรื่อง (พระยาอุปกิตศิลปสาร ๒๕๒๒ : ๔๒๗) "เข้าสัมผัสติดต่อกัน" ในที่นี้หมายถึงการร้อยสัมผัสระหว่างบท คือให้คำสุดท้ายของบทต้นส่งสัมผัสสระไปยังคำที่ ๑, ๒ หรือ ๓ ในบทต่อไป

พิจารณาตามนัยนี้ กลอนลิลิต ก็น่าจะหมายถึงการประพันธ์ที่ร้อยสัมผัสเชื่อมวรรคต่อวรรคอย่างร่าย หรือเชื่อมบทต่อบทในลักษณะการเข้าลิลิตที่ปรากฏในโคลงนั่นเอง

ร่ายเป็นคำประพันธ์ที่เก่าแก่ที่สุดของไทยคู่กับโคลง (พระยาอุปกิตศิลปสาร ๒๕๒๒ : ๔๑๖) มีวิวัฒนาการคือ "เริ่มด้วยการกำหนดจำนวนคำและกำหนดสัมผัสก่อน แล้วจึงเพิ่มวรรณยุกต์และบังคับการลงท้ายของร่ายแต่ละชนิดอีกทีหนึ่ง จนมีลักษณะเป็นร่ายดั้น ร่ายสุภาพ และร่ายยาว" (วัชรี รมยะนันทน์ ๒๕๓๐ : ๕) กล่าวคือแต่เดิมร่ายกำหนดเพียงจำนวนคำและส่งสัมผัสไปยังคำที่ ๑, ๒ หรือ ๓ ในวรรคต่อไป ในสมัยต่อมา ร่ายมีข้อกำหนดเพิ่มขึ้นคือ คำส่งสัมผัส ถ้าเป็นคำสุภาพ คือคำไม่มีรูปวรรณยุกต์ คำรับสัมผัสก็ต้องเป็นคำสุภาพ และถ้าคำส่งสัมผัสเป็นคำเอกหรือคำโทหรือคำตาย คำรับสัมผัสก็ต้องเป็นคำเอกหรือคำโทหรือคำตายเหมือนกัน (บุญเตือน ศรีวรพจน์ ๒๕๔๑ : ๑๗-๑๘) ดังปรากฏในงานนิราศนรินทร์

> "ศรีสิทธิ์พิศาล<u>ภพ</u> เลอหล้า<u>ลบ</u>ล่ม<u>สวรรค์</u> <u>จร</u>รโลงโลกกว่า<u>กว้าง</u>
> แผนแผ่น<u>ผ้าง</u>เมือง<u>เมรุ</u> ศรีอยุธ<u>เยนทร์</u>แย้มฟ้า แจกแสง<u>จ้า</u>เจิด<u>จันทร์</u> เพียง
> รพิ<u>พรรณ</u>ผ่อง<u>ด้าว</u> ขุนหาญ<u>ห้าว</u>แหน<u>บาท</u> สระทุกข์<u>ราษฎร์</u>รอน<u>เสี้ยน</u> ส่าย
> เศิก<u>เหลี้ยน</u>ล่ง<u>หล้า</u> ราญราบ<u>หน้า</u>เภริน....."
>
> (นิราศนรินทร์ : ๑)

หรือในลิลิตตะเลงพ่าย

"ศรีสวัสดิเดชะ ชนะราชอริน ยินพระยศเกริกเกรียง เพียง
พกแผ่นฟากฟ้า หล้าล่มเลื่องไชยเชวง เกรงพระเกียรติระย่อ ฝ่อใจ
ห้าวบมิหาญ ลาญใจแกล้วบมิกล้า บค้าอาตมออกรงค์ บดงอาตม
ออกฉุทธิ์ ท้าวทั่วทิศทั่วเทศ ไท้ทุกเขตทุกด้าว น้าวมกุฎมานบ
....."

(ลิลิตตะเลงพ่าย : ๓)

ตัวอย่างบทประพันธ์ในคุณบทและกลอนลิลิต น่าจะเป็นอย่างร่ายโบราณ คือคำส่งรับสัมผัสไม่เคร่งครัดในบัญญัติเอกโท บางแห่งคำส่งสัมผัสเป็นคำสุภาพ แต่คำรับสัมผัสเป็นคำเอกหรือคำโทก็ได้ บางแห่งก็กลับกัน คำส่งสัมผัสเป็นคำเอกหรือคำโท แต่คำรับสัมผัสเป็นคำสุภาพ

ตัวอย่างคุณบท

"เดชกุศลผล ตนข้าแปล แก้คำภีร์ ที่ชาฎก"
"สมุดเล่มหนึ่ง ถึงเล่มสอง ต้องเล่มสาม ตามเล่มสี่ มีเล่มห้า"

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๖๗)

ตัวอย่างกลอนลิลิต

"จอมราชาแจ้งอรรถ ตามรหัสหนหลัง จึ่งตรัสสั่งอำมาตย์"
"เป็นเดือนหกขึ้นนั้น ห้าค่ำวันอาทิตย์ ปีฉลูสิทธิเบญจศก"
"ราหูองค์สุรินทร์ สถิตย์ถิ่นอยู่สิงห์ เป็นสามยิ่งโยคใหญ่"
"ให้ประสบเจ้าเรือน บวกคูณเลือนลงไว้ เลขเจ็ดใส่เข้าหาร ออกเศษการเศษสี่"

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๗๔–๑๗๕)

ลักษณะของร่ายโบราณที่ไม่เคร่งครัดเรื่องคำส่งรับสัมผัสเช่นนี้อาจสืบโยงไปถึงคำประพันธ์ชื่อ วชิรปันตี ในกาพยสารวิลาสินี ซึ่งมีลักษณะคล้ายคลึงกับคำประพันธ์ชนิดร่าย โดยเฉพาะร่ายโบราณ ประคอง นิมมานเหมินท์ (๒๕๓๔ : ๑๔๑) ได้วิเคราะห์แยกวรรคตอนตัวอย่างคาถาบาลีของวชิรปันตี ไว้ดังนี้

สุสตๆ ตาโณ ภิพุทโธ ธมเม
วรเส วาวี สุวสี สตถา
ภควา วีโร อรโห มๆ ตวๆ
สชนๆ จิตเต น ทิเน ปาตุ

จะเห็นได้ว่า ทั้งคุณบทและกลอนลิลิตส่งรับสัมผัสคล้ายตัวอย่างคาถาบาลีข้างต้นอย่างยิ่ง และถ้าอ่านออกเสียงจะได้จังหวะคำเป็น ๓-๒-๓-๒ คุณบทมีวรรคละ ๓ คำอ่านได้จังหวะใกล้เคียงกัน ถ้านับจำนวนคำ ก็จะได้วรรคละ ๕ คำ ตรงกับจำนวนคำในหนึ่งวรรคของกลอนลิลิต เมื่อเทียบกับบทประพันธ์ไทยที่แต่งประกอบวชิรปันตี จะเห็นได้ชัดยิ่งขึ้นว่า กลอนลิลิตคล้ายวชิรปันตีมาก ดังนี้

บทประพันธ์ประกอบวชิรปันตี (มีคำเกินมา ๑ วรรค)

ข้าแต่พระมีภาคย์ พีระมากแผ้วบาป
ที่พึ่งทราบสัตบุรุษ เปนสัมพุทธวรญาณ
เสวยนฤพานอันติยะ ชาญพรรษะทั้งห้า
สั่งสอนหล้านิรันดร์ จงรักษ์สรรพสัตว
ด้วยมหาการุญ ฯ

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๔๘)

บทประพันธ์ประกอบกลอนลิลิต

ส่วนองค์พงษ์พงา ผู้โสภาพิศไมย
พรั่งพร้อมไปด้วยนาฏ บริวารราชสุรางค์
ขึ้นสู่ปรางปราสาท บังคมบาทบพิตร
อัญชลิตน้อมเกษ จอมนเรศจึ่งตรัส

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๗๔)

ดังนั้นพอสรุปเป็นข้อสังเกตในชั้นต้นนี้ได้ว่า กลบทชื่อคุณบทและกลอนลิลิตคือร่ายโบราณ คุณบท กำหนดจำนวนวรรคละ ๓ คำ มีจังหวะอ่านคล้ายคาถาบาลีในกาพย์วชิรปันตี ส่วนกลอนลิลิตมีวรรคละ ๕ คำ คล้ายกาพย์วชิรปันตี

การนำคุณบทและกลอนลิลิตเข้ามาเป็นแบบของกล ในกลบทศิริวิบุลกิตติ์ จึงเข้าใจได้ว่า กวีตั้งใจประมวลลักษณะบังคับที่ปรากฏในตำราประพันธศาสตร์สมัยโบราณ คือทั้งกาพยสารวิลาสินี และจินดามณีให้ดำรงสืบทอดต่อไป

นอกจากนี้ หากตีความชื่อของกลบท ลิลิต หมายถึงการร้อยสัมผัส คุณบท หมายว่าบทที่มีลักษณะเป็น "คุณ" อาจกล่าวได้ว่ากลบทสองแบบนี้ได้สะท้อนให้เห็นแนวคิดทางวรรณศิลป์คือการสอดร้อยสัมผัสต่อเนื่องกันไปอย่างร่าย ซึ่งเป็นลักษณะที่ปรากฏในวรรณคดีมุขปาฐะมาแต่ดั้งเดิม นั้น เป็นเสียงเสนาะที่ส่งเสริมตัวบทให้มีลักษณะเป็น "คุณ" คือสร้างความไพเราะและดำเนินเรื่องเกี่ยวร้อยราบรื่นได้อย่างดี แนวคิดนี้สอดคล้องกับมธุรคุณในพระคัมภีร์สุโพธาลังการ ได้แก่การใช้คำที่คล้องจอง ซึ่งทำให้มีเสียงเสมอกัน

<u>โคลง</u>

ลักษณะเด่นของโคลง คือการใช้คำเอก คำโท ซึ่งกำหนดแน่นอนว่าเป็นคำที่รูปวรรณยุกต์เอกและรูปวรรณยุกต์โทมาตั้งแต่ในสมัยจินดามณี เล่ม ๑ แล้ว กลบทอุภะโตโกฏิวิลาศเป็นกลบทที่นำลักษณะเด่นเรื่องคำเอกคำโท ที่เป็นรูปวรรณยุกต์มาใช้กำหนดแบบของกล คือกำหนดให้ใช้รูปวรรณยุกต์เอกวรรคหนึ่ง รูปวรรณยุกต์โทอีกวรรคหนึ่ง การกำหนดรูปวรรณยุกต์เช่นนี้ไม่มีผลต่อเสียงหรือจังหวะกลอน เช่นในกลบทที่บังคับการผันเสียงวรรณยุกต์ในกลบทชื่อ ประดับ หรือในกลบทที่บังคับใช้อักษรสูง กลาง ต่ำ ในกระจายนะมณฑล แต่ได้สะท้อนให้เห็นว่า กวีได้พยายามเลือกเฟ้นลักษณะเด่นของคำประพันธ์ประเภทอื่น แม้กระทั่งโคลง อันเป็นคำประพันธ์ที่มีแบบแผนหรือข้อกำหนดแตกต่างกับกลอนมาใช้กับกลอนได้ ถือเป็นความคิดริเริ่ม ที่พยายามสร้างนวัตกรรมขึ้นจากข้อกำหนดหรือแบบแผนที่มีมาแต่เดิม

ฉันท์

นอกจากร่ายและโคลงแล้ว กวียังได้นำลักษณะเด่นของฉันท์อันเป็นคำประพันธ์ที่มีข้อกำหนดและลีลาจังหวะแตกต่างกับกลอนอย่างสิ้นเชิงมาประยุกต์สร้างแบบ "กล" ให้แก่คำประพันธ์ประเภทกลอนอีกด้วย

ลักษณะเด่นของฉันท์ที่นำมาใช้เป็นเงื่อนไขของกล ได้แก่เสียงหนักเสียงเบา การฉีกคำ และคณะของฉันท์

กลบทตะเข็บไต่ขอน เป็นตัวอย่างสำคัญของการประยุกต์เรื่องเสียงหนักเสียงเบา หรือครุลหุของฉันท์มาสอดประสานกับลีลากลอน การกำหนดเสียงสระสั้นยาวสลับกันตลอดวรรค เช่น *สละสลดระทดระทวยระหวยระหาย* เป็นต้น มีลีลาจังหวะเสียงคล้ายคลึงกับอีทิสะฉันท์ ที่กำหนดคำครุลหุสลับกันตลอดทั้งบท เช่น *เสวกาอุสาหกรรมกาย ประกอบณวัตตะบรรยาย นุสาสน์สาร* (ชุมนุมตำรากลอน : ๑๐๒) หรือบทบริภาษในสามัคคีเภทคำฉันท์ ที่รู้จักกันอย่างดี ว่า *เออออุเหม่นะมึงชิช่างกระไร ทุทาสสฤลฉนี้ไฉน* ก็มาเป็น (สามัคคีเภทคำฉันท์) ทำให้เห็นว่าลีลากลอน ซึ่งไม่คำนึงถึงเสียงหนักเสียงเบาอย่างฉันท์นั้นก็สามารถสร้างจังหวะหนักเบาหลีกล้อได้เช่นเดียวกับฉันท์ และใช้ประโยชน์เพื่อสื่อความสื่ออารมณ์ได้แยบยลอีกด้วย ดังที่เจตนา นาควัชระได้วิเคราะห์บทชมดงที่ใช้กลบทตะเข็บไต่ขอน ในศิริวิบุลกิตติ์นี้ ว่าเป็นบทล้อขนบนิยมการชมดง และสะท้อนให้เห็นว่า ภาษานอกจากจะใช้สื่อประสบการณ์แล้ว ยังสามารถใช้ล้อภาษา เพื่อสร้างประสบการณ์ทางอารมณ์อันเข้มข้นได้ (ดูเจตนา นาควัชระ ๒๕๔๐ : ๑๓๓–๑๓๕)

ในบรรดาคำประพันธ์ทั้ง ๕ ประเภทคือ โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ร่าย ฉันท์และโคลงเป็นคำประพันธ์ที่กวีสามารถประพันธ์โดยฉีกคำระหว่างวรรคได้ คือแยกส่วนประกอบของคำหรือพยางค์ออกจากกัน ซึ่งโดยมากมักจะเป็นคำบาลีสันสกฤต ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ทุมิตรบควรสมา คมะมีก็สี่พรรณ์
สุมิตรแลควรสัน ถวะเสพย์ก็สี่มี
(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๑)

พระดูดำเนินหง- สพธูอันรางชาง
ย่างเยื้องระบำนาง และประเอียงประอรองค์
(สมุทรโฆษคำฉันท์ : ๕๑)

กลบทยัติภังค์ได้ใช้ลักษณะการฉีกคำของฉันท์และโคลงมาสร้างแบบกลขึ้น โดยกำหนดให้ลงท้ายด้วยคำขาดหรือความขาดแล้วนำไปต่อต้นวรรคถัดไป เป็นการเล่นพลิกแพลงกับข้อกำหนดของกลอนที่ปรกติจะต้องแต่งให้จบความภายในหนึ่งวรรค กลบทยัติภังค์ในศิริวิบุลกิตติ์อาจเป็นแบบให้แก่การเล่นกลบทในคำประพันธ์ประเภทอื่น เช่น ร่ายในภายหลัง ดังปรากฏในร่ายกลบทยัติภังค์ ในเรื่องมหาเวสสันดรชาดก กัณฑ์มหาราช ต่อไปนี้

"หมู่สหชาติโยธีมีประมาณหมื่น หกพันสรรพางค์พื้นแต่ใส่สวม เสื้อหมวกเหมาะเกราะนวมดูต่าง ๆ สีสรรพ์พรรณสี่อย่างควรจะพึงพิศ วงผจงพิจิตรจรูญเจริญเนตรวิเศษโสภณเพลินบางจำพวกบรร เทืองเหลืองเหลืองเล่ห์สุวรรณพรรณชมพูนทนพคุณดูอร่ามงามเพริศ เพราเหล่าหนึ่งฉาดเฉิดเลิศหลากสี แดงก่ำล้ำรัศมีอรุณทิพากรเรืองจำรัสเวหาเห็นประไพพรรณ รายลางบางสีสรรพ์วรรณนีลา ภาเพียงไพฑูรย์ประภาพิสุทธิ์สด ใสเสมอมรกตอันเข้มเขียว ขำจำพวกหนึ่งเหลือบเหลียวเล่ห์ไกลาสคีรีสีขาวบริสุทธิ์สะอาดอุฬารตระการตา

(มหาเวสสันดรชาดก : ๑๔๘)

กลบทอีก ๕ แบบได้แก่อินทาธิกร บวรโตฎก วสันตดิลกวาที มาลินีโสภิต และวิกสิตสุทสา กวีกำหนดให้นำคณะฉันท์มาเป็นเงื่อนไขของกล คณะฉันท์ที่นำมานั้นปรากฏตามลักษณะของอินเดียทุกประการ กล่าวคือกวีไม่ได้ใช้แผนผังครุ ลหุที่แบ่งวรรคตามแบบฉันท์ไทยมาเป็นเงื่อนกล แต่ได้ใช้ คณะ ตามแบบฉันท์อินเดียมาแยกวางไว้ต้นวรรคแต่ละวรรค ดังนี้

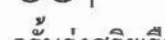
<u>อินทาธิกร</u>

บังคับให้นำคณะฉันท์ของอินทรวิเชียรมาแยกวางไว้ต้นวรรคทุกวรรค
อินทรวิเชียรประกอบด้วยคณะ คือ

ต	ต	ช	ครุ
⏑⏑|	⏑⏑|	|⏑|	⏑⏑

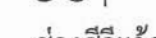
กลบทอินทาธิกรจึงกำหนดให้วรรคแรกเป็น ต คณะ วรรคสองเป็น ต คณะ วรรคสามเป็น ช คณะ และวรรคที่สี่เป็นครุ ๒ คำ

ครั้นรุ่งสุริยเรืองบรรเทืองแสง



นรานเรศเรืองฤทธิไกร

ส่องสีวีแจ้งจำรัสไข



ยกโยธาคลาไคลข้ามดงดอน

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๕๓)

<u>บวรโตฎก</u>

บังคับให้นำเอาคณะฉันท์ของ โตฎกฉันท์ มาแยกวางไว้ต้นวรรคทุกวรรค

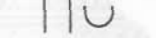
โตฎกฉันท์ประกอบด้วยคณะ คือ

บวรโตฎกจึงกำหนดให้ขึ้นต้นแต่ละวรรคด้วย ส คณะ

ชลเนตรไหลนองร้องร่ำรัก

ชลไนยไหลหนักอาวรณ์หวาม

ชนนีห้ามบุตรสุดไม่ตาม



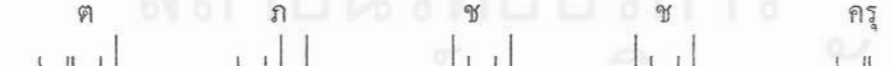
ชลนานองน้ำพระเนตรนอง

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๕๔)

<u>วสันตดิลกวาที</u>

บังคับให้นำเอาคณะฉันท์ของ วสันตดิลกฉันท์ มาแยกวางไว้ต้นวรรคทุกวรรค

วสันตดิลกฉันท์ประกอบด้วยคณะ คือ



วสันตดิลกวาทีจึงกำหนดให้วรรคแรกเป็น ต คณะ วรรคที่สองเป็น ภ คณะ วรรคที่สามและสี่เป็น ช คณะ วรรคที่ห้าเป็น ครุ สองคำไล่ไปตามลำดับ

เหมือนแม่สิเนหาให้ข้าบาท

ปีโยปิยาในบุตรสุดอาวรณ์

ฉันใดใจหวังดั่งมารดา

ดังสุวราชแขกเต้าสโมสร

จะราจะร่อนไม่ไปให้ไกลรัง

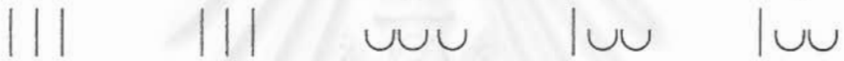
(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๕๕)

มาลินีโสภิต

บังคับให้นำเอาคณะฉันท์ของ มาลินีฉันท์ มาแยกวางไว้ต้นวรรคทุกวรรค

มาลินีฉันท์ประกอบด้วยคณะ คือ

น น ม ย ย



มาลินีโสภิตจึงกำหนดให้วรรคแรกและสองเป็น น คณะ วรรคสามเป็น ม คณะ วรรคสี่และห้าเป็น ย คณะไล่ไปตามลำดับ

ปะทะปะทังหวังบุตรจะมาถึง

ถึงตายเป็นเห็นพักตร์พระมารดา

จะได้ใครให้พระอรหัง

จะริจะรึงลูกรักได้รักษา

จะปลื้มใจชนมาเมื่อวายปราณ

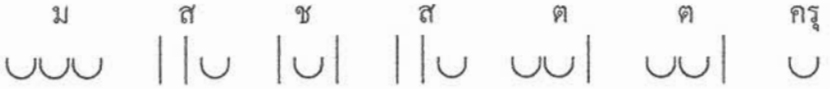
(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๕๖)

วิกลิดสทสา

บังคับให้นำเอาคณะฉันท์ของ สัททุลวิกกีฬิตฉันท์ มาแยกวางไว้ต้นวรรคทุกวรรค

สัททุลวิกกีฬิตฉันท์ประกอบด้วยคณะคือ

ม ส ช ส ต ต ครุ



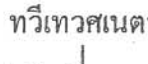
วิกลิดสทสาจึงกำหนดให้วรรคแรกเป็น ม คณะ วรรคที่สองเป็น ส คณะ วรรคที่สามเป็น ช คณะ วรรคที่สี่เป็น ส คณะ วรรคที่ห้าและหกเป็น ต คณะ วรรคที่เจ็ดเป็นครุสองคำ หนุนเวียนไปจนจบบท

บ้างจับเจ่าเหงาจ๋อยพลอยสงสาร

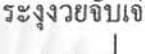
อุระรุ่มกลุ้มรานระโหยหวย

ทวีเทวศเนตรย้อยระทอยทวย

ระงุงวยจับเจ่าเหงาเงื่องงง



ทั้งเทวฤทธิ์รุกขรัตน์พิมานไม้



พลอยโหยละห้อยให้กรรแสงสง

สารโศกทวีเทวศถ้วนทุกองค์

.....

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๕๗)

นอกจากนี้ยังมีกลบทอีก ๓ แบบที่สะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์ในบางลักษณะกับฉันท์ ได้แก่หงษ์ทองลีลา สิงหพวาท และจตุรงคยมก

หงษ์ทองลีลากำหนดให้ซ้ำคำ ๒ คำต้นวรรคทุกวรรค คำที่ ๒ เป็นคำว่า เอ๋ย ที่น่าสนใจคือ ต้องแยกกระทู้วรรคคู่และกระทู้วรรคคี่ การเพ่งเล็งการใช้คำให้เหมือนกันเฉพาะวรรคคู่กับวรรคคี่ น่าจะมาจากแนวคิดการจัดจำนวนพยางค์ในบาทของฉันท์ประเภทวรรณพฤติ

ฉันท์วรรณพฤติแบ่งออกเป็น ๓ พวกคือ

๑.สมพฤติ คือพวกที่แต่งโดยกำหนดให้มีจำนวนพยางค์ในบาททั้ง ๔ เท่ากันทุก ๆ ฉันท์

๒.อัทธสมพฤติ คือพวกที่แต่งโดยกำหนดให้มีจำนวนพยางค์และการจัดคณะเหมือนกันเป็นคู่ ๆ บาทเว้นบาท คือบาทที่ ๑ เหมือนกับบาทที่ ๓ และบาทที่ ๒ เหมือนกับบาทที่ ๔

๓.วิสมพฤติ คือพวกที่แต่งโดยไม่มีการกำหนดอักษรต้นบาทและปลายบาทว่าจะเป็นครุหรือลหุ

(อ้างในมารศรี ศุภวิไล ๒๕๒๘ : ๔๕–๔๘)

การซ้ำกระทู้ให้เหมือนกันเฉพาะวรรคคู่กับวรรคคี่มีแนวคิดใกล้เคียงกับอัฑฒสมพฤติที่กำหนดพยางค์และคณะให้เหมือนกันในวรรคคู่กับวรรคคี่เช่นกัน

สิงหพวาทบังคับให้ใช้คำบาลีกับคำไทย ดังนี้

มีโองการว่าดูพธูนาฏ ตุมเห ท่านจงปรารถนาหา
ปุตเตซึ่งพระราชกุมารา รักขิตาอีกได้ครองสนองวงษ์
ยา อิตถี หญิงใดแม้ใสสุด ได้ซึ่งบุตรชายหมายประสงค์
สา อิตถี หญิงนั้นเป็นมั่นคง ให้เลื่อนองค์ยศยิ่งเป็นมิ่งวัง
(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๖๕)

จตุรงคยมกก็เช่นเดียวกัน นอกจากจะบังคับให้ซ้ำเสียงพยัญชนะ ๑ เสียง ๔ คำต้นวรรคเหมือนกันทั้ง ๒ วรรคในบาทเดียวกันแล้ว ข้อกำหนดพิเศษอีกประการหนึ่งคือ วางคำบาลีไว้ ๒ วรรคแรกของแต่ละบท ดังนี้

ตะรุวะนะคะหะเณ ตะรุวะเนเทวศไม่เข็ดขาม
สิงสถิตย์อยู่ในป่าวนาราม สุดแสนถามถึงฤทธิ์มหิศรา
เชิดชมชูอยู่ดงไพรพงหลวง โชติ์ชัดช่วงล่วงฤทธิ์ทุกทิศา
ล้วนล้ำเลิศฦๅในแดนไพรป่า เลื่องฦๅกล้ำเลิศจบพิภพใน
เคหะวัตถุมหิเขตเต เคหะเวเทวาอสงไขย
จักนับนั้นสุดที่จะพิไร จรนาวในเคหารายนานั้น
....
(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๒๖)

การนำคำบาลีไว้ต้นวรรคที่ปรากฏในสิงหพวาทและจตุรงคยมกนี้สืบโยงได้ ๒ ประเด็น คือหนึ่ง เป็นการหยิบยืมลักษณะเด่นของภาษาบาลีสันสกฤตที่แจกรูปคำในลักษณะวิภัตติปัจจัย เช่น ตุมเห ปุตเต ยาอิตถี สาอิตถี ปูเชติ จันทาทีนำ มาใช้ประโยชน์ในการแต่งคำประพันธ์ และที่สำคัญยังคงความเป็นชาดกบาลีอีกด้วย

การนำลักษณะเด่นประการต่าง ๆ ของฉันท์มาสร้างเป็นเงื่อนกลแสดงให้เห็นความพยายามของกวีในการประยุกต์รูปแบบอันประณีตและสูงส่งของฉันท์ผสมผสานเข้ากับรูปแบบอันเรียบง่ายของกลอน และยังแสดงให้เห็นถึงความเข้าใจวิธีที่จะใช้ประโยชน์จากอิทธิพลของภาษาต่างประเทศ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการทดลองใช้คุณสมบัติของเสียงหนักเสียงเบา คณะฉันท์ การแจกรูปวิภัตติปัจจัย การฉีกคำฉีกพยางค์ระหว่างวรรค หรือเทคนิคการแปลที่เคยดำรงอยู่ในสมัยอยุธยาตอนต้นให้เกิดความซับซ้อนแก่เงื่อนกลและตัวบท

แนวคิดในการเล่นกลบททั้งหมดนี้ ได้ฉายให้เห็นความสัมพันธ์กับความรู้ทางการประพันธ์ที่สั่งสมมาในสังคมไทย ซึ่งอาจจะชี้ได้ว่าบางส่วนเป็นความสัมพันธ์กับภูมิปัญญาดั้งเดิมของไทย บางส่วนเป็นความสัมพันธ์ทั้งโดยตรงและโดยอ้อมกับหลักการประพันธ์ของอินเดีย

ก่อนหน้าที่จะมีกลบทในรูปแบบของกลอนขึ้น กลบทของไทยปรากฏในรูปแบบของโคลงมานานแล้ว ประคอง นิมมานเหมินท์ (๒๕๓๐ : ๒๓๕) กล่าวว่าโคลงกลบทปรากฏในวรรณคดีล้านนาที่แต่งด้วยโคลงสี่สุภาพบางเรื่อง เช่นโคลงนิราศหริภุญชัย และโคลงเรื่องปทุมสังกา เป็นต้น กลบทที่ปรากฏคือกลบทเก็บบาท และกลบทสายไหม นอกจากนี้โคลงกลบทได้พัฒนาจนถึงขั้นมีการรวบรวมตำราโคลงกลบทของล้านนาขึ้นแล้ว ซึ่งสันนิษฐานว่าน่าจะแต่งขึ้นในยุคสมัยที่โคลงของล้านนาวิวัฒน์มาเป็นโคลงสี่สุภาพที่มีรูปแบบสมบูรณ์ด้วยสัมผัส ๓ แห่งแล้ว คือมีรูปแบบเหมือนโคลงยุคสมัย พ.ศ. ๒๐๖๐ - ๒๑๖๔ โคลงกลบทมีผู้รวบรวมขึ้นถึง ๓๓ ชนิด เช่น บาทกุญชร กรพระนารายณ์ หมายกงรถ บทสังขยา สลาสังวาลย์ ชำนาญเกลากลอน อักขรบังไทย วิไสยลมพอ เป็นต้น กลบทเหล่านี้ใช้วิธีเล่นคำแบบต่างๆ เช่น เล่นคำหน้าแบบโคลงกระทู้ เล่นซ้ำคำ เล่นเสียงสระ เสียงพยัญชนะ เสียงวรรณยุกต์ เล่นคำผวน และซ่อนรูปคำบางคำ นอกจากนี้ในวรรณคดีเล่มสำคัญของไทยสมัยอยุธยาตอนต้นหลายเล่ม เช่นมหาชาติคำหลวง ลิลิตยวนพ่าย ลิลิตพระลอ โคลงกำสรวลดั้น ทวาทศมาส มีการแต่งโคลงกลบทแทรกอยู่หลายแบบ จนมาถึงในสมัยอยุธยาตอนกลางก็ปรากฏการแต่งโคลงกลบทขึ้นเป็นเรื่อง คือ โคลงอักษรสามหมู่ ของพระศรีมโหสถ และมีการประมวลแบบของโคลงกลบทไว้ใน จินดามณี เพื่อให้เป็นตัวอย่างของการประพันธ์

เมื่อพิจารณาชื่อกลบท ทั้งโคลงกลบทและกลอนกลบท ปรากฏอิทธิพลของภาษาบาลีสันสกฤตชัดเจน นอกจากนี้ ชื่อกลบท ไม่ว่าจะเป็นชื่อคำไทยหรือคำยืม เช่นงูกระหวัดหาง กวางเดินดง หงษ์คาบพวงแก้ว นาคราชแผลงฤทธิ์ มีร่องรอยของการเลียนชื่อของฉันท์ เช่น ภุชงคปยาตฉันท์ สัททุลวิกกีฬิตฉันท์ เป็นต้น

การเล่นกลบทจึงมีความสัมพันธ์กับหลักการประพันธ์ของอินเดียอย่างแนบแน่น มีการศึกษาแล้วพบว่าอินเดียมีการประพันธ์ในลักษณะกลบทมากมาย หลากหลายและซับซ้อนมาช้านาน การซ้ำคำต้นบาท กลางบาท ปลายบาท ใน ยมก (ปรากฏใน พระคัมภีร์สุโพธาลังการ) การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเสียงเดียวกันตลอดวรรค ในเอกวยญชนม การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ ๒ เสียง ใน ทวยกษร วิธีการอ่านคำกลับหน้าเป็นหลังในวรรคเดียว ใน สรวโตภทร และวิธีการอ่านไปตลอดวรรคแล้วถอยหลังกลับมา ใน คตปรตยาคตำ (ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา ๒๕๓๘ : ๔) เหล่านี้อาจเป็นแบบอย่างให้กวีไทยได้ลองเล่นกับตำแหน่งคำในการซ้ำเสียงสระ เสียงพยัญชนะและคำ ดังได้กล่าวไปแล้วในการวิเคราะห์กลบทศิริวิบุลกิตติ์ แม้ว่าการซ้ำเป็นลักษณะสากลของกวีนิพนธ์ทุกชาติทุกภาษาก็ตาม

กลบทกลุ่มที่ใช้เงื่อนไขของอักขรวิธี เช่นการบังคับรูปสระ พยัญชนะ วรรณยุกต์ การใช้อักษรสูง กลาง ต่ำ เป็นต้น มากำหนดแบบของกล ก็น่าจะได้รับอิทธิพลทางอ้อมของการเล่นไวยากรณ์ของภาษาบาลีสันสกฤต เช่นการใช้ฐานเสียงของพยัญชนะ การลงวิภัตติปัจจัย ซึ่งกวีอินเดียได้นำมาเป็นเงื่อนไขของการสร้างอลังการ เช่น ศรุตยานุปราส ได้แก่การซ้ำเสียงพยัญชนะที่อยู่ในฐานที่เกิดอันเดียวกัน (ลัลลนา ศิริเจริญ ๒๕๒๕ : ๓๔) และ เศลษ คืออลังการที่มุ่งเล่นคำที่มีรูปคำและเสียงเดียวกัน แต่แตกต่างกันเฉพาะท้ายคำที่ลงวิภัตติปัจจัย ทำให้ตีความหมายได้เป็นสองแง่ เศลษ นี้สามารถแยกย่อยเป็น ลิงคเศลษ วจนเศลษ ประกฤติเศลษ ปริตยยเศลษ วิภัตติเศลษ ซึ่งอาศัยลิงค์ วจน์ ธาตุ อาคม ปัจจัย และวิภัตติ ของศัพท์มาเป็นเครื่องกำหนดการพ้องรูปและเสียงตามลำดับ (ลัลลนา ศิริเจริญ ๒๕๒๕ : ๔๐ - ๔๒) แม้ว่าธรรมชาติของภาษาไทยมีความแตกต่างกับภาษาบาลีสันสกฤตอยู่มาก แต่การเพ่งเล็งคุณสมบัติของภาษา แม้ในส่วนที่เล็กและละเอียดที่สุดเช่นนี้ น่าจะเป็นแม่แบบให้กวีไทยได้ลองหันมาพิจารณาธรรมชาติของภาษาไทย ว่ามีคุณสมบัติประการใดบ้างที่สามารถนำมาสร้างความสะดุดเด่นแก่บทประพันธ์ได้

การพิเคราะห์กลบทศิริวิบุลกิตติ์ในฐานะตำราประพันธศาสตร์ ทำให้เห็นว่าหนังสือเล่มนี้มีความสำคัญต่อวงวรรณคดีไทยอย่างยิ่ง ในแง่ที่เป็นงานประพันธ์แนวทดลอง กวีได้พยายามพิสูจน์ให้เห็นถึงศักยภาพของภาษา ว่าภาษามีคุณลักษณะอันพิเศษหลายแง่มุมที่อาจนำมาสร้างกฎเกณฑ์ของรูปแบบกลบทขึ้นได้มากมายหลายแบบ และกลบทบางประเภทยังสามารถสื่อความ อีกทั้งคงความไพเราะได้

งานประพันธ์แนวทดลองเล่มนี้ได้ฉายให้เห็นพัฒนาการขั้นสูงสุดของกลอน กล่าวคือ ทำให้เห็นว่าคำประพันธ์ประเภทกลอน แม้จะสามัญเรียบง่ายที่สุดนั้น ก็สามารถใส่ "กลเม็ด" เพื่อสร้างลีลาชั้นเชิงอันซับซ้อน และสามารถใช้เล่าเรื่องขนาดยาวได้อย่างราบรื่น เป็นการพิสูจน์ว่า กฎเกณฑ์อันซับซ้อนที่สร้างขึ้น ไม่ได้เป็นอุปสรรคของการเล่าเรื่องแต่อย่างไร หากได้ช่วยสร้างความโดดเด่นให้แก่ตัวบทอีกด้วย (Suchitra Chongstitvatana 1984:262)

นอกจากนี้ ในการสืบโยงแนวคิดการสร้างกล เห็นได้ชัดว่า กวีได้ประมวลกลวิธีต่างๆ ที่ปรากฏในตำราประพันธศาสตร์และวรรณคดีแบบฉบับก่อนหน้านี้ ไม่ว่าจะเป็นการเล่นสัมผัส การซ้ำคำ การแปลร้อย หรือการเลือกสรรลักษณะเด่นของคำประพันธ์ประเภทอื่น รวมทั้งความรู้ที่สั่งสมจากหลักการประพันธ์ของอินเดียมาสร้างเงื่อนไขของกล โดยนัยนี้ นับได้ว่ากลบทศิริวิบุลกิตติ์เป็นเวทีแห่งการปะทะสังสรรค์ของภูมิปัญญาทางวรรณศิลป์ไทยที่สมบูรณ์ที่สุดเล่มหนึ่ง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๒) ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ

สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ทรงพระนิพนธ์ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤตินี้ขึ้นในลักษณะแปลแต่ง โดยทรงแปลจากคัมภีร์วุตโตทัยเป็นตำราฉันทลักษณ์ที่ประพันธ์เป็นวรรณกรรมคำสอนเกี่ยวกับข้อควรประพฤติต่างๆ สำหรับบรรดาเสวกามาตย์ ข้าราชบริพาร ตลอดจนบุคคลทั่วไป จัดเป็นตำราประพันธศาสตร์ที่สำคัญที่สุดในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เพราะเป็นตำราฉันท์ในรูปปฏิบัตินิยม ที่รวมแบบแผนฉันท์ชนิดต่างๆ ทั้งที่เป็นฉันท์วรรณพฤติและมาตราพฤติ พร้อมทั้งได้ประพันธ์ตัวอย่างไว้ให้ศึกษา ญาดา อรุณเวช (๒๕๓๓) ชี้ว่าตำราฉันท์เล่มนี้ได้เปิดโลกทรรศน์ของฉันท์ไทย เพราะเป็นประโยชน์โดยตรงแก่กวีร่วมสมัยและสมัยต่อมา ช่วยกระตุ้นให้มีการสร้างสรรค์แบบฉันท์อย่างหลากหลาย

ประเด็นที่น่าสนใจของตำราเล่มนี้ คือการปรับประยุกต์ฉันท์อินเดียให้เป็นฉันท์ไทย ซึ่งญาดา อรุณเวชได้ศึกษาประเด็นนี้อย่างละเอียดไว้แล้วในงานวิจัยเรื่องพัฒนาการของฉันท์ในวรรณกรรมคำฉันท์ (๒๕๓๓) แสดงให้เห็นว่าตำราฉันท์เล่มนี้เป็นพัฒนาการขั้นสูงสุดของฉันท์ในแง่ที่ว่าการปรับประยุกต์ฉันท์อินเดียเป็นฉันท์ไทยได้ผ่านกระบวนการวิเคราะห์วิจารณ์ โดยผนวกเข้ากับการพินิจธรรมชาติของภาษาไทยอย่างถ่องแท้ จนลงตัวสามารถกำหนดแบบแผน จัดวรรค ยักเยื้องพยางค์ให้เข้ากับระบบเสียงของภาษาไทย

การปรับฉันท์อินเดียให้เป็นฉันท์ไทย นอกจากจะปรับด้วยการเพิ่มสัมผัสคล้องจองดังที่อภิปรายกันมามากแล้ว ยังปรับด้วยการจัดพยางค์ของคณะฉันท์บาลีเสียใหม่ โดยกำหนดให้แต่ละบาทมีจำนวนพยางค์ แบ่งออกเป็น ๒-๓ วรรค ซึ่งคำนึงถึงความสะดวกและความไพเราะตามท่วงทำนองของการอ่านฉันท์แต่ละชนิด คือเมื่อเสียงหยุดลงตรงที่ใด ก็แบ่งวรรคในที่นั้นทันที

การแบ่งวรรค จัดพยางค์เสียงหนักเบานี้จะพบว่า องค์กวีได้ทรงปรับเสียงให้เข้ากับระบบเสียงของภาษาไทยอย่างเหมาะเจาะ

กาญจนา นาคสกุล (๒๕๔๑ : ๑๕๕) ได้สรุปจังหวะในการออกเสียงคำภาษาไทยโดยทั่วไปที่ปรากฏมาก ดังนี้

คำสองพยางค์ - ตะ ตั้ม
ตั้ม - ตั้ม

คำสามพยางค์ - ตั้ม – ตะตั้ม
ตะตั้ม- ตั้ม
ตั้ม- ตั้ม – ตั้ม
ตะ – ตะ –ตั้ม

คำสี่พยางค์ - ตะตั้ม – ตะตั้ม
ตั้ม – ตะตั้ม- ตั้ม
ตั้ม – ตั้ม – ตะตั้ม
ตะตั้ม – ตั้ม – ตั้ม
ตะตะ – ตั้ม – ตั้ม
ตั้ม – ตะตะตั้ม

คำห้าพยางค์ - ตะตั้ม – ตั้ม – ตั้ม – ตั้ม
ตั้ม – ตะตั้ม – ตั้ม – ตั้ม
ตั้ม – ตั้ม – ตะตั้ม – ตั้ม
ตะตั้ม – ตะตั้ม – ตั้ม
ตะตั้ม – ตั้ม – ตะตั้ม
ตั้ม – ตะตั้ม – ตะตั้ม
ตั้ม – ตั้ม – ตะตะตั้ม

เมื่อพิจารณาตัวอย่างบทประพันธ์ในตำราฉันท์เล่มนี้พบว่า ในวรรคที่มีพยางค์ ๗-๘ พยางค์นั้น ลักษณะคำที่ใช้สามารถแบ่งจังหวะย่อยลงได้อีกเป็น ๒ พยางค์บ้าง ๓ พยางค์บ้าง ๔ พยางค์บ้าง ไม่มากพยางค์ไปกว่านี้ และจังหวะ ๓-๔ พยางค์ก็มีจังหวะการออกเสียงที่เข้ากับระบบเสียงภาษาไทยอย่างดี เช่น

จิตรปทาฉันท์ ๘

ปราชญ์ประฏิบัติ วรอรรถหมาย เหตุอุบาย ศุขะวัฒนา
เจริญศิริยศ บริวารา เว้นกิจะทา รุณอาธรรม์

ข้อสังเกต ๑.แบ่งจังหวะการอ่านเป็น ๔-๔
๒.น้ำหนักพยางค์ หนัก เบา เบา หนัก / เบา เบา หนัก หนัก
ตั้ม – ตะ – ตะ – ตั้ม / ตะตะ –ตั้มตั้ม

มาณวกฉันท์ ๘

โทษจรดล หนถละมารค เดหประจาก พาหิรจร

รัตติวิกาล พานภยะรอน ควรอนุสร พุทธะกถา

ข้อสังเกต ๑.แบ่งจังหวะเป็น ๔-๔ ๒.น้ำหนักพยางค์ หนัก เบา เบา หนัก

ตั้ม-ตะตะ -ตั้ม

รุมมะวดีฉันท์ ๑๐

แสดงกลอาธรรม์ พนันบมิแก่นสาร

แห่งชนชาติ์พาล ผดุงกิจนักเลง

ข้อสังเกต ๑.แบ่งจังหวะเป็น ๕-๕

๒.ลักษณะพยางค์เป็น หนัก/ เบา เบา หนัก หนัก

ตะตะ-ตั้มตั้ม

อุปัฏฐิตาฉันท์ ๑๑

แถลงลักษณเส วนะมิตรฉัพพรรณ์

พื้นปาปะมหันต์ ครุโทษเผ่าพาล

ข้อสังเกต ๑.แบ่งจังหวะเป็น ๒-๓ / ๓-๓

๒.ลักษณะพยางค์ หนัก หนัก/เบา เบา หนัก เบา เบา หนัก/ เบา หนัก หนัก

ตะตะ-ตั้ม ตะ – ตั้มตั้ม

อินทรวิเชียรฉันท์ ๑๑

เสนอโทษเกียจคร้าน กิจการนิรันดร

โดยอรรถตรัสสอน กลหกประการแถลง

ข้อสังเกต ๑.แบ่งจังหวะเป็น ๒-๓ / ๓-๓

๒.ลักษณะพยางค์เป็น หนัก หนัก/ เบา หนัก หนัก เบา เบา หนัก/ เบา หนัก หนัก

ตะ- ตั้มตั้ม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รโหทตาฉันท์ ๑๑

มิตรมีอธิมหา คุณาบวร

นามนุกัมปกะขจร ธเรศตรี

ข้อสังเกต ๑.แบ่งจังหวะพยางค์ ๓-๔ / ๔

๒.ลักษณะพยางค์ หนัก เบา หนัก -- เบา เบา เบา หนัก / เบา หนัก เบา หนัก

ตะตั้ม-ตะตั้ม

วังสัฏฐฉันท์ ๑๒

จะแสดงกุศลกรรม บถธรรมะไตรทวาร

ทศาประมาณมาน มุนิราชนุสาสน์นุสนธิ์

ข้อสังเกต ๑.แบ่งจังหวะพยางค์ ๒-๓ / ๓-๔

๒.ลักษณะพยางค์ เบา หนัก- เบา หนัก หนัก / เบา เบา หนัก-เบา หนัก เบา หนัก

ตะตั้ม - ตะตั้ม

และแม้ว่าจังหวะ ๔ พยางค์บางแห่งมีพยางค์เบาเกินกว่า ๒ พยางค์ ซึ่งเป็นไปตามผังของคณะฉันท์ พยางค์สุดท้ายของจังหวะ ๔ พยางค์นั้นจะเป็นคำพยางค์หนักมารับจังหวะ เช่น

หลมุขีฉันท์

โทษ/จรัล/ ณมหุศยะยล ตรัส/นุสนธิ์/กลฉฐพิธา

ข้อสังเกต ๑.แบ่งจังหวะการอ่านเป็น ๑-๒-๖

๒.จังหวะ ๖ พยางค์ มีลักษณะพยางค์เป็น เบา เบา เบา เบา เบา หนัก

ภัทกิกาฉันท์ ๑๑

นรชนะคณะปราชญ์ ก็ขลาดก็เกรง

อดิสุรภยะเลบง แลเบญจเพธ

ข้อสังเกต ๑.แบ่งจังหวะพยางค์ ๖-๑ / ๔

๒.ลักษณะพยางค์ เบา เบา เบา เบา เบา เบา -- หนัก / เบา หนัก เบา หนัก

หิตามรสะฉันท์ ๑๒

||||ᴗ	||ᴗ/||ᴗᴗ
จะรจิตสาร	พิศดารกลอักษร
วจนบวร	วุฒิมงคลสืบแสดง

ข้อสังเกต ๑.แบ่งจังหวะพยางค์ ๕ / ๓-๔

๒.ลักษณะพยางค์ เบา เบา เบา เบา หนัก / เบา เบา หนัก- เบา เบา หนัก หนัก

นี่แสดงให้เห็นว่า แม้ฉันท์ที่เป็นแบบที่ยาก ไม่เคยปรากฏใช้แต่งในวรรณคดีไทยโดยทั่วไปนั้น ที่แท้แล้วก็สามารถนำมาสร้างสรรค์ได้ หากกวีเข้าใจเรื่องระบบเสียงของภาษาไทยอย่างถ่องแท้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๔

ตำราประพันธศาสตร์ไทย : ลักษณะร่วมที่มีส่วนในการสร้างขนบทางวรรณศิลป์ไทย

การศึกษาวิเคราะห์ตำราประพันธศาสตร์ไทยในบทที่ ๒และบทที่ ๓ นอกจากจะทำให้เห็นเนื้อหาและสาระสำคัญของตำราแต่ละเล่มแล้ว ผู้วิจัยยังได้ชี้ให้เห็นความสัมพันธ์บางประการของตำราเหล่านี้แทรกไว้ในแต่ละช่วง ในที่นี้จะได้สรุปภาพรวมของตำราไว้ชั้นหนึ่งเสียก่อน จากนั้นจึงจะได้วิเคราะห์ลักษณะร่วมของตำรา ว่ามีแนวทางหรือแนวคิดประการใดที่เป็นปัจจัยในการสร้างขนบทางวรรณศิลป์ให้หยั่งรากลึกในวัฒนธรรมการสร้างและเสพวรรณคดีไทย

เป็นความจริงที่ว่า วิชาประพันธศาสตร์โดยครบถ้วนจริงจังนั้น ยังหามีผู้ใดได้ทำไว้ในเมืองไทยไม่ (ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา ๒๕๓๔ : ๑๒๕) การจะเข้าใจหลักการประพันธ์ของไทยในแง่องค์รวมจึงต้องอาศัยการศึกษาจากตำราเล่มสำคัญเท่าที่ปรากฏในประวัติวรรณคดีไทย และนำความคิดที่กระจายอยู่ในตำราต่างยุคต่างสมัยเหล่านี้มาเชื่อมร้อยเข้าด้วยกัน

ตำราประพันธศาสตร์ทั้ง ๑๐ เล่มทำให้เห็นว่า อันที่จริง เรามีตำราว่าด้วยศาสตร์แห่งการประพันธ์ปรากฏในรูปแบบที่หลากหลาย ทั้งจากการแปลและแปลงตำราประพันธศาสตร์ของอินเดีย คือพระคัมภีร์สุโพธาลังการ ฉบับแย้ม ประพัฒน์ทอง แปล อลังการศาสตร์ ฉบับวาคภฏ ป.ส.ศาสตรี เป็นผู้แปล และคัมภีร์วุตโตทัย ทั้งจากการรวบรวมและจัดหมวดหมู่แบบแผนคำประพันธ์จากตัวบทวรรณคดีโบราณ ให้ความรู้เกี่ยวกับฉันทลักษณ์และหลักการประพันธ์เป็นสำคัญ ได้แก่กาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะ จินดามณี ฉบับพระโหราธิบดี ประชุมลำนำของหลวงธรรมาภิมณฑ์ และตำราฉันทลักษณ์ ของพระยาอุปกิตศิลปสาร และทั้งจากการเขียนขึ้นโดยสังเคราะห์ความรู้ทางการประพันธ์หลอมเป็นเนื้อหาเดียวกันกับการเล่าเรื่องเชิงนิทาน หรือในรูปของวรรณคดี ได้แก่กลบทศิริวิบุลกิตติ์ ของหลวงศรีปรีชา (เซ่ง) และตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส

ตำราเหล่านี้มีการกล่าวอ้างสืบต่อกันมาเป็นลำดับ ทั้งกาพยสารวิลาสินี และจินดามณีอ้างคัมภีร์วุตโตทัย เป็นต้นแบบของการแต่งคำประพันธ์ไทย ประชุมลำนำกล่าวอ้างตำราการประพันธ์ของบาลีหลายเล่ม มีคัมภีร์วุตโตทัยเป็นอาทิ และอ้าง “กาพยสารวิลาสินี กาพยคัณฐ กาพยสารจินดา และจินดามณี” (ประชุมลำนำ : ๑) เป็นลำดับ ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ ระบุไว้ชัดเจนว่า “<u>พฤตโตไทยฉันทคำนาน</u> แปลเปลี่ยนโวหาร มคธคัมภีร์ภาษา แปลเป็นสยามพากย์

พจนา ต่อเติมโบรา ณะแบบบัญญัติฉัฏฐฉันท์" (ชุมนุมตำรากลอน : ๒) แม้แต่กลบทศิริวิบุลกิตติ์ ก็ได้อ้างจินดามณี ว่า "หมายเปนแบบ แอบอ้างอรรถ จัดเข้าสิ้น จินดามุนี มีเสร็จสุด สมุดเล่มหนึ่ง ถึงเล่มสอง ต้องเล่มสาม ตามเล่มสี่ มีเล่มห้า" (ชุมนุมตำรากลอน : ๑๖๗)

ตำราประพันธศาสตร์เหล่านี้มีความสัมพันธ์สืบโยงกันมาเป็นสายธารอันยาวนาน ทำหน้าที่บันทึกความรู้ทางการประพันธ์ให้ดำรงสืบทอดต่อไป ขณะเดียวกันก็ได้ขยายความรู้ให้งอกเงยขึ้น รวมทั้งการกำหนดมาตรฐานและวางบรรทัดฐานให้แก่หลักการประพันธ์ของไทย ที่สำคัญตำราเหล่านี้ได้ร่วมกันสะท้อนให้เห็นแนวคิดเรื่องความงามทางวรรณศิลป์ไทยอย่างน่าสนใจ

ในบทนี้จะได้กล่าวถึงลักษณะร่วม ๒ ประการของตำราประพันธศาสตร์ไทยทั้ง ๑๐ เล่ม ดังต่อไปนี้

๔.๑ พันธกิจของตำราประพันธศาสตร์ไทย

๔.๒ ความสำคัญของผู้สร้าง ตัวบท และผู้เสพ

๔.๑ พันธกิจของตำราประพันธศาสตร์ไทย

โดยธรรมชาติของตำราทั้งหลายมีพันธกิจชัดเจนประการหนึ่งคือการบันทึกความรู้ที่ปรากฏในสังคมยุคหนึ่ง สมัยหนึ่งให้ดำรงสืบทอดต่อไปแก่ประชาคมรุ่นหลัง ตำราประพันธศาสตร์ไทยได้แสดงพันธกิจดังกล่าวนี้อย่างสมบูรณ์ ดังจะเห็นได้จากการมุ่งประมวลแบบแผนและหลักการประพันธ์จากวรรณคดีแบบฉบับที่ได้สั่งสมมาในแต่ละยุคสมัย และกำหนดกฎเกณฑ์ให้เป็นระบบ ซึ่งส่งผลต่อการกำหนดมาตรฐานและวางบรรทัดฐานการประพันธ์ให้เกิดแก่วรรณคดีลายลักษณ์

ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงพันธกิจของตำราประพันธศาสตร์ไทยใน ๓ หัวข้อ ดังนี้

๑) การกำหนดกฎเกณฑ์

๒) การกำหนดมาตรฐาน

๓) การวางบรรทัดฐาน

๑) การกำหนดกฎเกณฑ์

กาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะ รวมทั้งจินดามณีเป็นตำรารุ่นแรกของไทย มีแนวการเขียนคล้ายคัมภีร์วุตโตทัย กล่าวคือ ผู้แต่งตำรามุ่งอธิบายแบบแผนการประพันธ์และหลักการประพันธ์ โดยส่วนหนึ่งผู้แต่งได้ประพันธ์บทร้อยกรองอธิบายแบบแผนและหลักการต่าง ๆ กาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะประพันธ์เป็นคาถาบาลี จินดามณีประพันธ์เป็นโคลงสี่สุภาพ อีกส่วนหนึ่ง ผู้แต่งตำราเรียบเรียงคำอธิบายเป็นร้อยแก้วบอกหลักการต่าง ๆ เพียงสังเขป ไม่ได้ขยายความโดยพิสดาร

นอกจากนี้ สิ่งสำคัญที่ปรากฏร่วมกัน คือ ตัวอย่างประกอบคำประพันธ์ กาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะ ผู้แต่งประพันธ์ตัวอย่างขึ้นเอง ซึ่งมีแนวการแต่งคล้ายคลึงกับพระคัมภีร์สุโพธาลังการ ส่วนจินดามณี เล่ม ๑ ใช้วิธีคัดสรรบทประพันธ์ที่มีอยู่ในวรรณคดีก่อนหน้านี้มาประกอบ ทั้งในแง่เป็น “ตัวอย่าง” ของแบบแผนคำประพันธ์และในแง่เป็น “แบบอย่าง” ของหลักการประพันธ์ การใช้ตัวอย่างประกอบ ทั้งที่ประพันธ์ขึ้นเองและคัดสรรจากวรรณคดี เป็นแม่แบบของการเขียนตำราในรุ่นต่อมา

ทั้งกาพยสารวิลาสินี กาพยคันถะ และจินดามณี เล่ม ๑ จึงมีบทบาทชัดเจนในฐานะเป็นคู่มือการแต่งคำประพันธ์ และโดยนัยทางอ้อม ก็นับเป็นคู่มือแสดงแนวทางการประเมินค่ากวีนิพนธ์อีกทางหนึ่งด้วย

ประชุมลำนำ และตำราฉันทลักษณ์ เป็นตำราร่วมสมัยในชั้นหลัง มีแนวการเขียนที่คล้ายคลึงกับตำราทั้ง ๓ เล่มในรุ่นแรก คือมุ่งอธิบายแบบแผนคำประพันธ์ และหลักการประพันธ์เช่นเดียวกัน แต่ตำรา ๒ เล่มหลังนี้มุ่งจัดระบบระเบียบให้แก่คำประพันธ์แต่ละชนิดของไทย และกำหนดกฎเกณฑ์โดยการนิยาม พร้อมทั้งอธิบายขยายความหลักการประพันธ์บางประการที่สืบทอดจากตำราในสมัยก่อนหน้านี้ให้กระจ่างขึ้น

ส่วนกลบทศิริวิบุลกิตติ์ และตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ เป็นตำราในแนวปฏิบัตินิยม กล่าวคือ ผู้แต่งประพันธ์ตัวบทให้เห็นเป็นแบบอย่าง แสดงให้เห็นพัฒนาการขั้นสูงสุดของคำประพันธ์ไทย ส่งผลให้ฉันทลักษณ์ทั้งกลอนและฉันท์ มีแบบแผนลงตัวและเจริญงอกงามเต็มที่ในสมัยปัจจุบัน

จะเห็นได้ว่า ตำราเหล่านี้มีพันธกิจสำคัญประการหนึ่ง คือ มีความพยายามที่จะกำหนดกฎเกณฑ์การประพันธ์ให้เป็นแบบเดียวกัน เมื่อพิจารณากฎเกณฑ์บางประการที่ปรากฏร่วมกันในตำราทุกเล่มแล้วพบว่า การกำหนดกฎเกณฑ์นี้มีความคลี่คลาย คือขยายความรู้และส่งทอดต่อมา เป็นกระบวนการสร้างขนบทางวรรณศิลป์ขึ้น

กฎเกณฑ์ที่ตำราเหล่านี้ได้ร่วมกันสร้างขึ้นอย่างเด่นชัด คือ เรื่องสูตรสัมผัสและสำเนียงอักษร ดังจะได้อภิปรายผลต่อไปนี้

สูตรสัมผัสและสำเนียงอักษร

เนื้อหาของตำราประพันธศาสตร์ไทยได้ยืนยันแนวคิดเรื่องสัมผัสคล้องจองว่าเป็นคุณลักษณะของร้อยกรองไทยมาโดยตลอด เริ่มตั้งแต่กาพยสารวิลาสินี และกาพยคันถะ ดังได้กล่าวแล้วว่า ตำราทั้งสองเล่มนี้เป็นการประกาศปฐมบทแห่งทฤษฎีการประพันธ์ไทย คือ สัมผัสคล้องจองอย่างเด่นชัด ความรู้นี้ได้ส่งทอดมายังจินดามณีเล่ม ๑ เมื่ออธิบายแผนผังหรือลักษณะคำประพันธ์ชนิดใด ๆ ก็มักกล่าวว่า “กำหนดแต่กลอนฟัดกันตามนิยมนี้” กลบทศิริวิบุลกิตติ์ได้แสดงให้เห็นว่า ตำแหน่งคำรับส่งสัมผัสแต่ละตำแหน่งเป็นปัจจัยเกื้อหนุนให้สร้างกลแบบต่าง ๆ ขึ้นได้อย่างหลากหลาย

ความรู้เรื่องเสียงสัมผัสพัฒนาต่อเนื่องมาโดยลำดับ ผ่านการปฏิบัติในรูปวรรณคดีแบบฉบับ ที่ตกทอดมาเป็นรุ่น ๆ และผ่านการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรในตำราการประพันธ์ของไทยแต่ละสมัย จนมาถึงยุคประชุมลำนำและตำราฉันทลักษณ์ที่สามารถกำหนดสูตรสัมผัสขึ้นเป็นแบบแผน คือ จัดประเภทสัมผัสใน และเรียกสัมผัสแบบต่าง ๆ เป็นหลักเป็นฐานให้ใช้อ้างอิงกันสืบทอดต่อมา

หลักฐานของการขยายและสืบทอดความรู้เรื่องสัมผัสคล้องจอง ปรากฏชัดเจนใน จินดามณี เล่ม ๑ และประชุมลำนำ จะขอยกข้อความในตำราทั้งสองเล่มมาเทียบกันดังนี้

ในจินดามณี

> “ในบททังนั้นโสดต้องให้อยู่สถานอักษรนั้น ที่บุษยไว้บุษย ที่พิลาทไว้พิลาท ที่สังขไว้สังข ที่หิริจักรไว้หิริจักร อย่าให้เป็นรลอกทับรลอกฉลองรู้พินธุ์ทั้งสี่ คือเอกพินธุ์ ทวิพินธุ์ ตรีพินธุ์ จัตวาพินธุ์ แลไม้ม้วนไม้มลายครุลหุ นฤคหิต เมื่อจอ่านจงรู้สถิล ธนิต แล้วไว้โอษฐชะ ทันตชะ มุทธชะ นาสิกชะ บำเพญด้วยอักษร ด้วยโฆสะอโฆสะ จึ่งจเรียกอักษร

นั้นเพราะ”

(จินดามณี : ๔๕)

ในประชุมลำนำ

“เพราะฉนั้นการที่อ่านฉันท์ จะต้องให้รู้ในลักษณะแลคณะของฉันท์ที่จะอ่านนั้นด้วย กับให้รู้กำหนดในวรรคแลตอน แลระยะคำวางจังหวะให้เท่ากัน อย่าให้หนักให้เบา จงผจงเสียงให้เสมออย่าให้อักษรซ้ำ พึงบำเพ็ญเสียงให้ต้องตามบัญญัติโดยสมฐานอักษรดังนี้ คือ กัณฐะ ตาลชะ มุทธชะ ทันตชะ โอฐชะ นาสิกชะ อุรชะ ทั้งโฆสะ อะโฆสะ แลสิถิล ธนิติ ทั้งทีฆะ แลรัสสะ ที่ครุไว้ครุ ที่ละหุไว้ละหุ ที่ผัสสะให้ผัสสะ ที่สัมผัสให้ไว้สัมผัส ที่บุพยให้ไว้บุพย ที่ไตรยางค์ให้ไว้ไตรยางค์ ที่พิภาศให้ไว้พิภาศ ที่ละลอกให้ไว้ละลอก ที่พินธุ์ให้ไว้พินธุ์ ที่หิรจักร์ให้ไว้หิรจักร์ ที่พหิรจักร์ให้ไว้พหิรจักร ที่วิกับให้ไว้วิกับ ที่สังขะให้ไว้สังขะ ที่วิสังขะให้ไว้สังขะ ที่นิสสัยให้ไว้นิสสัย ที่นิสสิตให้ไว้นิสสิต ที่ยัตติภังค์ให้ไว้ยัตติภังค์ ที่คู่ให้ไว้คู่ ที่เคียงให้ไว้เคียง ที่แซกคู่ให้ไว้แซกคู่ ที่แซกเคียงให้ไว้แซกเคียง ที่เทียมแอกให้ไว้เทียมแอก ที่เทียมรถให้ไว้เทียมรถ ที่เทียบรถให้ไว้เทียบรถ ที่บุพพสังโยคให้ไว้บุพพสังโยค ที่ปรสังโยคให้ไว้ปรสังโยค ที่นิคคหิตสังโยคให้ไว้นิคคหิตสังโยค ที่บาทไว้ส่วนบาท ที่บทให้ไว้ส่วนบท ที่ขึ้นให้ขึ้น ที่ลงให้ลง ที่ทอดให้ทอด ที่ทิ้งให้ทิ้ง พึงสำรวมเสียงให้ต้องตามฐานกรณ์อักษร ประคองเสียงให้พร้อมด้วยกระแส แลกังวานให้ต้องตามลีลาศลำนำจึ่งจะเสนาะ .....”

(ประชุมลำนำ : ๒๐)

จะเห็นได้ว่า เนื้อความหลักยังอยู่ครบถ้วน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องฐานเสียงของพยัญชนะ ลักษณะของคำหลายพยางค์ หรือ เครื่องหมายวรรณยุกต์ สิ่งที่เพิ่มเข้ามา คือ กลุ่มศัพท์ที่มีความหมายเกี่ยวกับลักษณะสัมผัสในในบทร้อยกรอง ได้แก่ แซกคู่ แซกเคียง เทียมแอก เทียมรถ เป็นต้น

ประชุมลำนำได้กำหนดชื่อเรียกลักษณะสัมผัสใน ทั้งสัมผัสสระ และสัมผัสพยัญชนะ ไว้ ดังนี้

กำหนดสระ (สัมผัสใน)

สระเดียว เรียง ๒ คำ เป็น เคียง

- จะเปรียบ สองปอง ปานกัน ควรตา

สระเดียว เรียง ๓ คำ เป็น เทียบเคียง

- ขอพบชาติหน้า ใหม่ให้ได้ ถนอม

สองสระเรียงกันสระละ ๒ คำ เป็น ทบเคียง

- ดูคม ขำน้ำนวนยวน สวาท

สระอื่นคั่นกลาง ๑ คำอยู่ปลายวรรค เป็น เทียบแอก

ถ้าอยู่ต้นวรรค หรือกลางวรรค เป็น แซกเคียง

- จะเปรียบสองปอง ปาน กัน ดาร ตา

สระอื่นคั่นกลาง ๒ คำ เป็น แซกแอก

- ไม่สม มาตรเหมือนที่คาด คะเณฟัง

กำหนดอักษร

อักษรเดียว เรียง ๒ คำเป็น คู่

- พร้อม ส่วนสรรพ บรรจบเบญจลักษณ์

อักษรเดียว เรียง ๓ คำ เป็น เทียบคู่

- ผุดผ่องผาด พึงพิศพินิศผวง

อักษรเดียว เรียง ๔ คำ เป็น เทียมรถ

- ชั่ง โดดเดี่ยวเด็ดได้ หนอใจไฉน

อักษรเดียว เรียง ๕ คำ เป็น เทียบรถ

- มา โรยร่วงแรมรศเร ณูนวล

สองอักษรเรียงกันอักษรละ ๒ คำ เป็น ทบคู่

- เสีย ดายดวงพวงพุ่ม โกสุมสงวน

อักษรอื่นคั่นกลาง ๑ คำ เป็น แซกคู่

- ดังเทียน ดับวับเดียว ประเดี๋ยวใจ

อักษระอื่นคั่นกลาง ๒ คำ เป็น แซกรถ

- สักคำ น้อยมิให้แหนง ระแวงโสต

(ประชุมลำนำ : ๕๒–๕๓)

สูตรสัมผัสในข้างต้น เมื่อพิจารณาอย่างละเอียดแล้ว พบว่า เป็นแนวคิดเดียวกับการเล่นกลบทกลุ่มบังคับซ้ำเสียงใน กลบทศิริวิบุลกิตติ์ เริ่มจาก การซ้ำเสียงสระ ๒ คำ ที่เรียกว่า เคียง ก็คือ กลบทสิงโตเล่นหาง นั่นเอง แล้วเพิ่มจำนวนคำที่ซ้ำเสียงสระเป็น ๓ คำ เรียก เทียบเคียงและนำสัมผัส เคียง ทวีเป็น ๒ ชุด เรียก ทบเคียง จากนั้น กำหนดให้มีสระอื่นคั่นกลาง ๑ คำ เป็น เทียบแอก และ แซกเคียง ซึ่งใกล้เคียงกับกลบทมธุรสวาที ถ้าเพิ่มสระอื่นคั่นกลาง ๒ คำ เป็น แซกแอก

ส่วนสัมผัสพยัญชนะก็เช่นเดียวกัน เริ่มจากการซ้ำเสียงพยัญชนะเสียงเดียวกัน จำนวน ๒ คำ เรียกว่า คู่ เพิ่มเป็น ๓ คำเรียกว่า เทียบคู่ ตรงกับกลบทอักษรล้วน ๔ คำเรียกว่า เทียมรถ ตรงกับกลบทจตุรงคยมก ๕ คำเรียกว่า “เทียบรถ” ตรงกับเบญจวรรณห้าสี ถ้าซ้ำเสียงพยัญชนะ ๒ เสียง เป็น ๒ ชุด เรียก ทบคู่ ตรงกับกลบทอักขรโกศล และเช่นเดียวกับการซ้ำเสียงสระ กำหนดให้มีอักษรอื่นคั่นกลาง ๑ คำเรียก แซกคู่ และ ๒ คำ เรียก แซกรถ

การกำหนดสูตรสัมผัสนี้ มีลักษณะที่เป็นระบบชัดเจน ดังจะเห็นได้ว่า แม้กระทั่งชื่อเรียกลักษณะสัมผัสในเหล่านี้มีระบบล้อรับกันอย่างเหมาะเจาะ ดังจะเทียบให้เห็นเป็นตารางต่อไปนี้

ตารางที่ ๔ เทียบชื่อสูตรสัมผัสในของหลวงธรรมาภิมณฑ์

ลักษณะสัมผัส	สัมผัสสระ	สัมผัสพยัญชนะ
สระ / พยัญชนะซ้ำ ๑ เสียง เรียง ๒ คำ	เคียง	คู่
สระ / พยัญชนะซ้ำ ๑ เสียง เรียง ๓ คำ	เทียบเคียง	เทียบคู่
สระ / พยัญชนะซ้ำ ๒ เสียง เรียงติดกัน ๒ ชุด	ทบเคียง	ทบคู่
มีสระ / พยัญชนะอื่น คั่นกลาง ๑ คำ	แซกเคียง	แซกคู่
มีสระ / พยัญชนะอื่น คั่นกลาง ๒ คำ	แซกแอก	แซกรถ
มีสระอื่นคั่นกลาง ๑ คำ อยู่ปลายวรรค	เทียบแอก	
พยัญชนะซ้ำ ๑ เสียงเรียง ๔ คำ		เทียมรถ
พยัญชนะซ้ำ ๑ เสียงเรียง ๕ คำ		เทียบรถ

สูตรสัมผัสใน ในประชุมลำนำ มีความเชื่อมโยงกับการกำหนดหลักของสัมผัสคล้องจอง ในตำราฉันทลักษณ์ พระยาอุปกิตศิลปสารได้กำหนดหลักการสัมผัสไว้ด้วยการนิยามอย่างกระชับ ดังนี้

สัมผัส แปลตามศัพท์ว่า “การถูกต้อง” แต่ในที่นี้หมายความว่า “การคล้องจอง” ซึ่งเป็นข้อสำคัญยิ่งในคำกานท์ของไทยเรา เพราะภาษาไทยเราย่อมนิยมพูดให้คล้องจองเป็นพื้น ไม่ว่าคำร้อยแก้วหรือคำกานท์

สัมผัสที่นิยมกันในภาษาไทยเรามี ๒ ชนิดคือ :-

ก. สัมผัสสระ คือเสียงสระพ้องกันตามมาตรา เช่น สระอะ ก็ต้องพ้องกับพยางค์ที่ประสมกับสระอะด้วยกัน และต้องให้อยู่ในมาตราเดียวกันด้วย

ข. สัมผัสอักษร คือใช้เสียงตัวอักษรพ้องกัน และอักษรในที่นี้หมายถึงเสียงพยัญชนะ ซึ่งไม่กำหนดเสียงสระหรือเสียงวรรณยุกต์สูงต่ำ สักแต่ว่ามีเสียงพยัญชนะพ้องกัน เช่น ตัวอย่าง:- “เขา,ขัน,คู,ค่ำ” ดังนี้ก็ได้ หรือเขียนรูปต่างกันแต่เสียงพยัญชนะร่วมกัน เช่น “ซุง ทราบ, สร้างสรรค์ ศร” ดังนี้ก็ได้ นับว่าเป็นสัมผัสอักษรทั้งนั้น

ค. ประเภทของสัมผัส สัมผัส ๒ ชนิดข้างบนนี้ยังแบ่งเป็น ๒ ประเภทอีก คือ:-

สัมผัสใน หมายถึงสัมผัสที่คล้องจองกันอยู่ในวรรคเดียวกัน ตามธรรมดาคำกานท์ของไทยย่อมนิยมสัมผัสเป็นพื้น ในวรรคหนึ่ง ๆ ถ้าแต่งให้มีสัมผัสในได้ทุกวรรคยิ่งดี และนิยมทั้งใช้สัมผัสสระและสัมผัสอักษร มีวิธีผูกสัมผัสเป็น ๒ วิธีคือ:-

สัมผัสชิด คือผูกสัมผัสติดกันไป นิยมใช้ทั้งสัมผัสสระและสัมผัสอักษร ตัวอย่างสัมผัสสระชิด เช่น:- “ขึ้น **กก ตก** ทุกข์ ยาก, แสน ลำ **บาก จาก**เวียงชัย” เป็นต้น

สัมผัสคั่น คือคำสัมผัสไม่ติดกัน มีคำที่ไม่สัมผัสเข้ามาคั่นอยู่หว่างกลาง เช่น ตัวอย่างสัมผัสคั่นสระ คือ อางขนาง, เรา จะ เอา, ไป ก็ ได้

ส่วน**สัมผัสคั่นอักษร** ก็ทำนองเดียวกัน ตัวอย่างคือ **นางขนิษฐ์**, **โศก**ใน**ทรวง** ดังนี้คำ **นาง** กับ **นิษฐ์** และ **โศก** กับ **ทรวง** สัมผัสอักษรกัน มีคำ ข และ ใน เข้ามาคั่น และสัมผัสคั่นอักษรนี้มีวิธีผูกหลายอย่างแล้วแต่เห็นเพราะ ตัวอย่างคำคั่น ๒ คำ เช่น อ่อนวรองค์, ทรงพระกันแสง ฯลฯ คำสัมผัสไขว้กัน เช่น “สวยดุจสีดา หลับตาเล่ห์ตาย ฯลฯ” หรือ “นั่งตรึกนึกตรับนับตรวจ” ดังนี้เป็นต้น

สัมผัสนอก ได้แก่สัมผัสนอกวรรค คือคำท้ายวรรคต้นไปสัมผัสกับคำในวรรคต่อไป ตามแบบและต้องไม่ซ้ำเป็นคำเดียวกันด้วย สัมผัสนอกนี้เป็นสัมผัสบังคับ คือจะต้องเป็นสัมผัสสระ และจะต้องมีตามข้อบังคับของคำกานท์นั้นๆ

(หลักภาษาไทย : ๓๕๒-๕)

พระยาอุปกิตศิลปสารชี้แจงไว้ชัดเจนว่า สัมผัสในเหล่านี้มาจากแนวคิดการเล่นกลบท ดังข้อความที่ว่า “กวีโบราณชอบผูกเล่นแปลก ๆ เรียกว่า กลบท และตั้งชื่อต่าง ๆ กัน” (หลักภาษาไทย : ๓๕๕) และได้ขยายความว่า ควรระวังเรื่องสัมผัสเลื่อน คือ อย่าให้มีสัมผัสรับอยู่ใกล้กันหลายคำ จะ “ทำให้เลอะเลือนไปหมด” (หลักภาษาไทย : ๓๖๑) ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเข้าใจในเรื่องอลังการทางเสียงอย่างถ่องแท้

สูตรสัมผัสในข้างต้นเป็นการคัดสรรลักษณะเด่นของการเล่นกลเชิงเสียง ที่ปรากฏในกลบทอันหลากหลาย ทั้งในวรรณคดีแบบฉบับ และในตำรากลบทศิริวิบุลกิตติ์มาวางเป็นกฎเกณฑ์ ดังนั้น กล่าวได้ว่า จากลักษณะของกลที่เป็นการทดลองเล่นในยุคสมัยหนึ่งได้พัฒนาเป็นเครื่องมือสำคัญของการสร้างสุนทรียะแห่งเสียงเสนาะขึ้น

นอกจากเรื่องสูตรสัมผัสแล้ว สำเนียงอักษรก็เป็นกรณีตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเช่นกันว่า ตำราประพันธศาสตร์เป็นกระบวนการสั่งสมและสืบทอดความรู้ จากข้อความในจินดามณี เล่ม ๑ ที่ยกมาประกอบข้างต้น มีคำศัพท์กลุ่มหนึ่งที่หมายถึงการออกเสียงคำหลายพยางค์ ได้แก่ บุษย สังข หริจักร์ และคำที่เกี่ยวเนื่องกับรูปวรรณยุกต์ ได้แก่ พิลาท รลอกทับ รลอกฉลอง คำเหล่านี้ ในจินดามณี เล่ม ๑ ไม่ได้อธิบายขยายความแต่อย่างใด ประชุมลำนำได้นำคำกลุ่มนี้มาอธิบาย และเพิ่มคำอื่นเข้าไปด้วย ผู้แต่งขึ้นหัวเรื่องใหญ่ว่า “กำหนดเสียงอักษร” ดังนี้

กำหนดเสียงอักษร

สำเนียงอักษรแฝงอยู่หน้าคำ เป็น วิกับ

- สงวน ฉวี แชล่ม ถนอม

สำเนียงอักษรแฝงอยู่กลางคำ เป็น หริจักร์

- เบญจลักษณ์ วาศนา

สำเนียงอักษรแฝงอยู่หลังคำ เป็น พหริจักร์

- พักตร พจน ฉันท

วิกับอักษรเดียว เรียง ๒ คำ เป็น สังขะ

- โอ้อกเอยเคยอุ่น ละมุนละม่อม

วิกับต่างอักษรเรียงกันอย่างละคำ เป็น วิสังขะ

- กากีฟัง คดีสนอง ถ้อย

คำเดียวซ้ำ ๒ คำ เป็น ยมก

- ไม่ ควรควร หรือมาร้างนิราไลย์

คำวรรคหน้าเกี่ยวคำไปถึงวรรคหลัง เป็น ยัตติภังค์

- ครั้นแลดูสูริแสงก็แดง ดัง หนึ่ง น้ำครั่งคร่ำฟ้านภาไลย์

อักษรที่สุดวรรคหน้า ไปอยู่ที่หนึ่งวรรคหลัง เป็น นิสสัย

- ฝืนวิโยคโศกเศร้าเข้าใน ห้อง เห็น แท่นทองที่ประธมภิรมย์สงวน

อักษรที่สุดวรรคหน้าไปอยู่ที่สองวรรคหลัง เป็น นิสสิต

- ให้ปลาบปลื้มมิได้ลืมละอา ไลย คิด แล้ว ให้หวนซ้ำระกำทรวง

เอกหรือโทอยู่ในที่สุดกลอนส่ง เป็น ละลอกทับ

- เอาดวงดาราระยับกับพระจันทร์ ต่างช่อชั้นชวาลาระย้า ย้อย

เอกหรือโทอยู่ในที่สุดกลอนรับหรือกลอนรองนั้น เป็น ละลอกฉลอง

- จักจั่นหวั่นแว่วแจ้วแจ้วเสียง เหมือนสำเนียงขับครวญหวนละ ห้อย

พระพายเอ๋ยเชยมาต้องพระน้องน้อย เหมือนนางคอยหมอบกรานอยู่งานพัด

(ประชุมลำนำ : ๕๓ - ๕๕)

สำเนียงอักษร ที่ปรากฏในประชุมลำนำประกอบไปด้วยลักษณะคำ ๓ กลุ่ม คือ คำหลายพยางค์ คำที่เกี่ยวกับการเล่นกลบท และ คำที่แสดงรูปและเสียงวรรณยุกต์ จะกล่าวตามลำดับต่อไปนี้

คำหลายพยางค์

คำ วิกับ หริจักร์ พหริจักร์ สังขะ วิสังขะ ชุดนี้เป็นความรู้ที่เกิดจากการสำรวจพยางค์ในระบบเสียงภาษาไทย เมื่อได้รับอิทธิพลจากภาษาบาลีและสันสกฤตแล้ว ดังจะเห็นได้ว่าตัวอย่างคำที่ยกมานั้น เป็นคำยืมจากภาษาบาลีและสันสกฤต ซึ่งมีผลทำให้เกิดคำหลายพยางค์ คือ คำที่มีเสียงพยางค์สั้นยาว คำหลายพยางค์นี้เป็นอุปกรณ์สำคัญในการแต่งฉันท์ ซึ่งประกอบไปด้วย ครุ ลหุ โดยตรง

คำที่เกี่ยวกับการเล่นกลบท

นอกจากชุดคำในสูตรสัมผัสในแล้ว ยมก ยัติภังค์ นิสสัย นิสสิต ชุดคำที่เพิ่มขึ้นจากข้อความในจินดามณี เหล่านี้ เป็นความรู้เกี่ยวกับเทคนิคการเล่นกลบทอย่างเห็นได้ชัด ทั้งเทคนิคการซ้ำคำ ใน ยมก เทคนิคการฉีกคำ ใน ยัติภังค์ และเทคนิคการซ้ำเสียงข้ามวรรค ใน นิสสิต และ นิสสัย

<u>คำที่แสดงรูปและเสียงวรรณยุกต์</u>

ระลอกฉลอง ระลอกทับเป็นคำสำคัญที่เกี่ยวเนื่องกับกลเม็ดการประพันธ์ และเป็นคำที่แสดงให้เห็นกระบวนการปรับประยุกต์ความรู้ทางการประพันธ์ จากคำประพันธ์ประเภทหนึ่งมาใช้กับคำประพันธ์อีกประเภทหนึ่ง

ในจินดามณี เล่ม ๑ ระบุว่า “อย่าให้เป็นรลอกทับ รลอกฉลอง” และชี้แจงไว้เพียงสังเขปในโคลงสี่สุภาพบทหนึ่ง ดังนี้

เวียรสังขเวียรโสดเว้น เวียรศัพท์
อันใส่ สอ เลา เคา พรอกพร้อง
รลอกฉลองรลอกทับ **สุรโทษ**
กลอนพินทุ์กลอนภักต้อง ดั่งเฉวียง

(จินดามณี : ๓๙)

ประชุมลำนำอธิบายคำสองคำนี้ในส่วนที่ใช้แก่กลอนว่า

ระลอกฉลอง คือ รูปวรรณยุกต์เอกหรือโทในคำสุดท้ายของวรรครับและวรรครอง

ระลอกทับ คือ รูปวรรณยุกต์เอกหรือโทในคำสุดท้ายของวรรคส่ง

ในจินดามณี เล่ม ๑ ใช้คำสองคำนี้กับการประพันธ์โคลงสี่ และถือว่าเป็นสุรโทษ คือ โทษฝ่ายเสียง เพราะแม้จะไม่มีข้อกำหนดเคร่งครัดว่า ในตำแหน่งที่ไม่กำหนดเอกโทนั้นต้องเป็นคำสุภาพ แต่เป็นที่ทราบกันดีในหมู่นักประพันธ์ว่า ในท้ายคำทุกวรรคที่ไม่ใช่ตำแหน่งคำเอก คำโท ไม่ควรมีรูปวรรณยุกต์ใด ๆ ทั้งสิ้น ได้แก่คำที่กากบาทในแผนผังข้างล่าง

0 0 0 อ ท 0 x
0 อ 0 0 x อ ท
0 0 อ 0 x 0 อ
0 อ 0 0 ท อ ท 0 x

เข้าใจว่า ถ้าใช้คำที่มีรูปวรรณยุกต์เอกหรือโทในคำที่ ๗ ของบาทที่ ๑ กับคำที่ ๕ ของบาทที่ ๒ เรียกว่า ระลอกทับ ถ้าใช้คำที่มีรูปวรรณยุกต์เอกหรือโทในคำที่ ๗ ของบาทที่ ๑ กับคำที่ ๕ ของบาทที่ ๓ เรียกว่า ระลอกฉลอง (ฉลองเป็นคำเขมรแปลว่า ข้าม) เหตุที่กำหนดว่า

ระลอกฉลอง ระลอกทับเป็นสุรโทษ เพราะถ้าใช้แล้วจะทำให้น้ำหนักของโคลงเสียไป (บุญเตือน ศรีวรพจน์ ๒๕๔๑ : ๑๙)

ส่วนประชุมลำนำได้นำคำสองคำนี้มาประยุกต์ใช้แก่กลอน หลวงธรรมาภิมณฑ์กำหนดไว้ว่า “ที่ละลอกไว้ละลอก ที่พินธุ์ไว้พินธุ์” และได้ขยายความพร้อมทั้งแสดงตัวอย่างให้เห็นว่า แม้กลอนเป็นคำประพันธ์ที่ไม่มีข้อบังคับคำเอก คำโท แต่คำเอกคำโทนั้นสัมพันธ์กับเสียงของคำ ซึ่งหากจะใช้ในตำแหน่งคำสุดท้ายของแต่ละวรรค ก็ต้องระวังระดับเสียงที่พึงส่งรับกันอย่างเหมาะสมด้วย

นอกจากนี้ หลวงธรรมาภิมณฑ์ ยังได้นำคำว่า สุภาพ ซึ่งเป็นคำที่ใช้กับโคลงมาอธิบายในแง่ของเสียงซึ่งสัมพันธ์กับกลอน ดังนี้

> “กลอนทั้ง ๔ ซึ่งจัดตามสัมผัสนั้นมี ๓ อย่างคือ สัมผัสต่ออย่าง ๑ สัมผัสรับอย่าง ๑ สัมผัสรองอย่าง ๑
>
> ก็สัมผัสต่อนั้น คือคำที่สุดของกลอนสดับ (คือกลอนต้น) จะใช้อักษรใดก็ได้ แต่ให้ต้องด้วยสัมผัสต่อร่วมสระเดียวกับคำในกลอนรับ (คือกลอนที่สอง) จะรับตั้งแต่คำที่หนึ่งหรือถึงคำที่ห้าก็ได้ จะเปนอักษรใดไม่บังคับ แต่คำที่สุดของกลอนรับนั้นอย่าให้ใช้อักษรกลางหรืออักษรต่ำที่เปนสุภาพ ให้ใช้แต่อักษรกลางกับอักษรต่ำกับบังคับให้คำที่สุดของกลอนรองนั้นไปร่วมสระสัมผัสต่อกับคำที่หนึ่ง หรือถึงคำที่ห้าของกลอนส่ง (คือกลอนที่สี่) และจะเป็นอักษรใดก็ได้ แต่อักษรในที่สุดของกลอนส่งนั้น อย่าให้ใช้อักษรสูงที่เปนสุภาพ ให้ใช้แต่อักษรต่ำกับอักษรกลาง”
>
> (ประชุมลำนำ : ๕๕)

คำอธิบายนี้ตรงกับเรื่องการกำหนดเสียงวรรณยุกต์ของสัมผัสนอกในคำประพันธ์ประเภทกลอน ที่พระยาอุปกิตศิลปสารอธิบายไว้ในตำราฉันทลักษณ์ และได้กลายเป็นต้นแบบของกลเม็ดในการประพันธ์กลอน ที่กำหนดเป็นมาตรฐานว่า

> “คำสุดท้ายของวรรคสดับ ใช้เสียงวรรณยุกต์ได้ทั้งห้าเสียง แต่เสียงสามัญไม่ค่อยเป็นที่นิยมนัก

คำสุดท้ายของวรรครับ ส่วนมากนิยมใช้เสียงจัตวา และห้ามใช้เสียงสามัญ

คำสุดท้ายของวรรครอง นิยมใช้เสียงวรรณยุกต์สามัญ และตรี ห้ามใช้เสียงวรรณยุกต์ร่วมกับคำสุดท้ายในวรรครับ

คำสุดท้ายในวรรคส่ง ห้ามใช้เสียงจัตวา นอกนั้นใช้ได้ เสียงที่นิยมใช้กันมาก คือเสียงสามัญกับเสียงตรี"

(ฐะปะนีย์ นาครทรรพ ๒๕๒๐ : ๒๖๕)

สูตรสัมผัสและสำเนียงอักษร ดังที่ได้อภิปรายมานี้ ช่วยยืนยันให้เห็นพันธกิจของตำราประพันธศาสตร์ในการกำหนดกฎเกณฑ์การประพันธ์ ซึ่งเป็นการสืบทอดความรู้และตอกย้ำขนบวรรณศิลป์ให้แน่นหนาในกระบวนการสร้างและเสพวรรณคดีไทย

๒) การกำหนดมาตรฐาน

พันธกิจอันหนึ่งของตำราประพันธศาสตร์คือการกำหนดมาตรฐานการประพันธ์ให้ลงแบบแผนเดียวกัน ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือการรับฉันท์ของอินเดียมาปรับให้เป็นฉันท์ไทย ซึ่งมีผู้สนใจศึกษามาอย่างละเอียด ดังได้กล่าวถึงในบทว่าด้วยตำรามาตราพฤติและวรรณพฤติแล้ว จะไม่ขอกล่าวซ้ำอีก

ในที่นี้ ผู้วิจัยขอเสนอให้พิจารณาแง่มุมอื่น ที่แม้จะเป็นเพียงประเด็นเล็ก ๆ แต่คิดว่าเป็นประเด็นที่ใช้สนับสนุนว่า ตำราประพันธศาสตร์ไทยได้ทำหน้าที่กำหนดมาตรฐานให้เกิดแก่วงการประพันธ์ได้อย่างดี ประเด็นที่จะเสนอได้แก่ กระบวนการ "อ้าง" และ "อิง" หลักการประพันธ์ของอินเดีย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

<u>กระบวนการ "อ้าง" และ "อิง" หลักการประพันธ์ของอินเดีย</u>

เป็นที่ยอมรับโดยทั่วไปว่า อินเดียมีอิทธิพลต่อหลักการประพันธ์ไทยอย่างมาก ดังจะเห็นได้จากการรับฉันท์จากคัมภีร์วุตโตทัย การเล่นกลบท หรือแม้กระทั่งการเขียนตำราหลักภาษาไทย ที่แบ่งเป็น ๔ ภาคคือ อักขรวิธี วจีวิภาค วากยสัมพันธ์ และฉันทลักษณ์นั้นตรงกับตำราไวยากรณ์บาลี ซึ่งมี ๔ หมวด คืออักขรวิธี วจีวิภาค วากยสัมพันธ์ และฉันทลักษณ์ เช่นกัน (มารศรี ศุภวิไล ๒๕๒๘ : ๘)

นอกจากอิทธิพลที่เห็นได้ชัดเจนแล้ว ผู้วิจัยพบว่ามีปรากฏการณ์ ๔ ประการ ที่ถือได้ว่าเป็นกระบวนการ “อ้าง” และ “อิง” หลักการประพันธ์ของอินเดีย ซึ่งมีผลต่อการกำหนดมาตรฐานการประพันธ์ของไทย

ปรากฏการณ์ ๔ ประการนี้ได้แก่

๑) การเขียนตำราเป็นบาลี

๒) สมมุติฐานว่าคำประพันธ์ทุกชนิดของไทยมาจากอินเดีย

๓) จากฉันท์หมวดสู่หมวดกลอน

๔) การประยุกต์ฉันทลักษณ์บางประเภท

๑) <u>การเขียนตำราเป็นภาษาบาลี</u>

ดังได้กล่าวแล้วว่า เท่าที่ปรากฏหลักฐานในปัจจุบัน กาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะเป็นตำราที่เก่าที่สุดของไทย แต่งประมาณพุทธศตวรรษที่ ๒๑ ตำราสองเล่มนี้มีผู้เขียนคำอธิบายในสารานุกรมไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้ชี้แจงโดยไม่ได้ให้หลักฐานว่า “เดิมแต่งเป็นภาษาสันสกฤต ผู้เชี่ยวชาญภาษาบาลีได้ถอดเป็นภาษาบาลี แล้วภายหลังมีผู้ถอดจากภาษาบาลีเป็นภาษาไทยอีกต่อหนึ่ง” (อ้างใน ประคอง นิมมานเหมินท์ ๒๕๓๔ : ๑๒๙) แต่ตำราสองเล่มนี้ มีการศึกษาและยืนยันแล้วว่า “เป็นตำราฉันทลักษณ์ไทยที่เขียนเป็นบาลี เป็นตำราที่เขียนเพื่ออธิบายหลักการแต่งคำประพันธ์ที่มีใช้อยู่แล้วในวรรณคดีไทย” (ประคอง นิมมานเหมินท์, เรื่องเดิม:๑๕๐)

คำประพันธ์ในตำราสองเล่มนี้ มี ๑๖ ชนิด ที่มีฉันทลักษณ์ใกล้เคียงกับคำประพันธ์ประเภทโคลง ร่ายและกาพย์ของไทย ดังนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ ๕ เทียบคำประพันธ์ในกาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะกับคำประพันธ์ของไทย

วิชชุมาลี จิตรลดา สินธุมาลี นันททายี ทีฆปักข์ รัสสปักข์	โคลงสี่ดั้น
มหาวิชชุมาลี มหาจิตรลดา มหาสินธุมาลี มหานันททายี	โคลงสี่สุภาพ
วชิรปันตี มหาวชิรปันตี	ร่ายโบราณ
พรหมคีติ ตรังคนที (วชิราวดี)	กาพย์ยานี
กากคติ ทัณฑิกา	กาพย์สุรางคนางค์

๒) <u>สมมุติฐานว่าคำประพันธ์ทุกชนิดของไทยมาจากอินเดีย</u>

ในประชุมลำนำได้อ้างคัมภีร์วุตโตทัยและกาพยสารวิลาสินี เพื่อชี้ให้เห็นว่าคำประพันธ์ทุกชนิดของไทยมีต้นกำเนิดมาจากอินเดีย เริ่มที่ฉันท์ ซึ่งเป็นคำประพันธ์ที่รับจากคัมภีร์วุตโตทัยแน่นอน ตามด้วยกาพย์ ว่ามาจากกาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะ ซึ่งท่านเชื่อว่าเป็นตำราของอินเดีย โดยกล่าวว่า “ ฉันท์และกาพย์มีลักขณใกล้เคียงกันอยู่บ้าง ก็มีที่จะต่างกันได้ก็เพราะกาพย์มีสัมผัสเป็นประมาณ” และท่านตั้งสมมุติฐานว่า “บรรพยุคนั้น ท่านที่เป็นจินตกระวีมักจะนิยมด้วยภาษามคธ การที่แต่งฉันท์หรือกาพยสิ่งใด ซึ่งเป็นลำนำอ่านและสวดร้อง ก็มักจะแต่งเป็นภาษามคธโดยมาก... ครั้งต่อมาเมื่อยุคสมัยเจริญขึ้น บรรดาจินตกระวีที่ฝักใฝ่ในการประพันธ์ ก็ต่างคิดผูกเป็นลำนำตามพากย์ขึ้นไว้ (แลไม่ใช้ภาษามคธ) เพื่ออ่านแลสวด หรือขับร้องเป็นทำนองต่าง ๆ” (ประชุมลำนำ : ๒-๓) ดังนั้นหลวงธรรมาภิมณฑ์จึงโยงคำประพันธ์อีก ๓ ชนิดได้แก่ ร่าย โคลงและกลอน ว่ามีที่มาจากคำประพันธ์ของอินเดีย

"ร่ายแลโคลงก็มีทำเนียบมาจากกาพย์ แลโคลงนั้นจัดออกเป็น ๓ พวก คือโคลงสุภาพพวก ๑ โคลงดั้นพวก ๑ กลโคลงพวก ๑ มีบังคับเอกโทลงตามบัญญัต

.....

อนึ่งร่ายนั้นมีทำเนียบมาจากกาพย์ มีอยู่ ๒ อย่างคือกาพยวชิรปันตีอย่าง ๑ กาพยเมฆมาลีอย่าง ๑"

(ประชุมลำนำ : ๕)

ส่วนกลอน ท่านอธิบายว่า "อนึ่งกลอนนั้นก็มีทำเนียบเนื่องมาจากฉันท์ จัดเป็น ๓ พวก คือเป็นกลอนสุภาพพวก ๑ กลกลอนพวก ๑ กลอักษรพวก ๑ (หรือที่เรียกว่ากลบท)" (ประชุมลำนำ : ๔) และอีกตอนหนึ่งว่า "กลอนนั้นเป็นลำนำที่เนื่องมาจากฉันท์หมวดวิสมพฤต มีกำหนดคณะบาทละ ๘ อักษร" (ประชุมลำนำ : ๕๑)

ศักดิ์ศรี แย้มนัดดาได้อภิปรายสนับสนุนสมมุติฐานของหลวงธรรมาภิมณฑ์ที่ว่ากลอนสุภาพน่าจะมีกำเนิดมาจากฉันท์ชนิดหนึ่งของบาลี เรียกว่า ปัฐยาวัตตฉันท์นั้น "มีเหตุผลน่าฟัง... ทำให้มีช่องทางคิดสืบสวนต่อไปได้อีกมาก" (ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา ๒๕๓๔ : ๑๑๑) และสรุปว่า "กลอนสุภาพของไทยมีกลอนแปดเป็นหลัก กลอนแปดได้แบบอย่างมาจากฉันท์บาลี คือ ปัฐยาวัตตฉันท์ ปัฐยาวัตตฉันท์คือแบบหนึ่งของโศลกสันสกฤต และโศลกก็คือแบบแผนคำประพันธ์ที่เอามาจากฉันท์หมวด ๘ คือฉันท์อนุษฏุภ ที่ใช้แต่งคัมภีร์พระเวทเมื่อ ๓,๕๐๐ - ๔,๐๐๐ ปีนั้นแล" (เรื่องเดิม ๒๕๓๔ : ๑๑๗)

๓) <u>จากฉันท์หมวดสู่หมวดกลอน</u>

สืบเนื่องจากที่หลวงธรรมาภิมณฑ์มีสมมุติฐานว่ากลอนมีที่มาจากฉันท์ ดังนั้นกลอนจึงสามารถจัดระบบได้เช่นเดียวกับฉันท์

ฉันท์ประเภทหนึ่งของอินเดียที่มีอิทธิพลต่อฉันท์ไทยคืออักษรฉันท์ หรือฉันท์วรรณพฤติ เป็นฉันท์ประเภทที่กำหนดลักษณะด้วยจำนวนพยางค์ในแต่ละบาท วิธีการแบ่งคณะถือตามจำนวนครุลหุ โดยถือว่าครุลหุมีค่าเป็น ๑ เท่ากัน มีวิธีเรียงครุลหุในแต่ละคณะต่างกันเป็น ๘ คณะ และจัดคณะเรียงกันเป็นฉันท์ชนิดต่าง ๆ แบ่งเป็น ๓ ประเภท คือสมพฤติ อัทธสมพฤติ และวิสมพฤติ

สมพฤติเป็นกลุ่มฉันท์ที่แต่งโดยมีรูปแบบคล้ายกันหรือเหมือนกันทุกๆ บาท อาศัยจำนวนพยางค์ในแต่ละบาท ซึ่งมีแตกต่างกันตั้งแต่ ๑ - ๒๕ พยางค์ แต่ละชนิดจะประกอบกันเป็นคำประพันธ์แบบต่าง ๆ มากมาย ซึ่งแตกต่างกันไปตามคณะต่างๆ ที่ใช้ประกอบขึ้น จำแนกเป็นกลุ่มตามจำนวนพยางค์ในแต่ละบาทเป็น ๒๖ กลุ่มหรือ ๒๖ หมวด

ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๑ พยางค์	อุกตา
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๒ พยางค์	อุตยุกตา
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๓ พยางค์	มธยา
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๔ พยางค์	ปรติษฐา
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๕ พยางค์	สุปรติษฐา
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๖ พยางค์	คายตรี
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๗ พยางค์	อุษณิก
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๘ พยางค์	อนุษฎุป
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๙ พยางค์	พฤหตี
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๑๐ พยางค์	ปังกตี
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๑๑ พยางค์	ตริษฎุป
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๑๒ พยางค์	ชคตี
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๑๓ พยางค์	อติชคตี
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๑๔ พยางค์	ศักกรี
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๑๕ พยางค์	อติศักกรี
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๑๖ พยางค์	อัษฏิ
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๑๗ พยางค์	อติยัษฏิ
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๑๘ พยางค์	ธฤติ
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๑๙ พยางค์	อติธฤติ
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๒๐ พยางค์	กฤติ
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๒๑ พยางค์	ปรกฤติ
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๒๒ พยางค์	วากฤติ
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๒๓ พยางค์	วิกฤติ
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๒๔ พยางค์	สังกฤติ
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๒๕ พยางค์	อติกฤติ
ฉันท์กลุ่มที่มีบาทละ	๒๖ พยางค์	วุตกฤติ

(มารศรี ศุภวิไล ๒๕๒๘ : ๓๔–๓๕)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หลวงธรรมาภิมณฑ์จัดกลอนในรูปแบบเดียวกับฉันท์หมวดดังกล่าวข้างต้น ท่านขึ้นต้นหัวเรื่องว่า คณะกลอน และอธิบายว่า “หมวดกลอนจัดเป็นสมานวรรค คือมีวรรคเสมอกัน ทำอย่างปัฐารนัย เทียบด้วยลักษณฉันท์ที่เป็นมคธซึ่งมีอยู่ในวุตโตทัยนั้น.....” (ประชุมลำนำ : ๕๙) และจัดแบ่งหมวดกลอน เป็น กลอน ๒ กลอน ๓ กลอน ๔ กลอน ๕ กลอน ๖ กลอน ๗ กลอน ๘ และกลอน ๙ ตามลำดับ

๔) <u>การประยุกต์ฉันทลักษณ์บางประเภท</u>

ในจินดามณี เล่ม ๑ มี กลอนทำนุก ๖ ชนิดที่ชี้ได้ว่า เป็นคำประพันธ์ที่สร้างแบบแผนขึ้นใหม่ โดยตัดคำครุลหุออก บางชนิดมีวิธีส่งสัมผัสแบบกลอนสังขลิก ซึ่งเชื่อว่าเป็นลักษณะสัมผัสแบบกลอนพื้นบ้าน ทั้งนี้ยังมีชื่อว่าฉันท์กำกับอยู่ด้วย

นอกจากนี้ จินดามณีได้กล่าวถึงกาพย์ ๓ ชนิดได้แก่ กาพย์ยานี กาพย์ฉบัง ๑๖ กาพย์สุรางคนางค์ ๒๘ ตามลำดับต่อไปนี้

๑ . ถ้าจะทำยานี ๑๑ อย่างกาพยสารวิลาสินี <u>มิได้กำหนดครุ ลหุ แล กำหนดแต่กลอนฟัดกัน</u> โดยนิยมนี้

(จินดามณี : ๕๘)

๒ . ๑๖ ฉบัง โคลสิงฆฉันท์ <u>มิได้กำหนดครุ ลหุ แลกำหนดแต่กลอนฟัดกันอย่างกาพย</u>

(จินดามณี : ๕๕)

๓ . ชื่อวิสาลวิกฉันทในกาพยสารวิลาสินี <u>มิได้กำหนดครุ ลหุ แลกำหนดแต่กลอนฟัดกัน</u> โดยนิยมนี้

(จินดามณี : ๕๗)

ข้อความที่ใช้ซ้ำกันว่า “มิได้กำหนดครุ ลหุ แลกำหนดแต่กลอนฟัดกัน” เป็นการยืนยันว่า ทั้งกาพย์ยานี ๑๑ กาพย์ฉบัง ๑๖ และกาพย์สุรางคนางค์ ๒๘ เป็นคำประพันธ์ที่ดัดแปลงมาจากฉันท์โดยตัดบังคับครุลหุออกแล้วเพิ่มสัมผัสให้มีจังหวะลีลาคล้องจองกัน

ส่วนชื่อยานี และสุรางคนางค์ ตรีศิลป์ บุญขจร (๒๕๓๐ : ๕๗-๖๒) ตั้งข้อสังเกตว่า คงจะตั้งชื่อตามคำขึ้นต้นของตัวอย่างคาถาบาลี ยานี มาจาก “ยานี ธ ภูตา

นิสมาคตานิ ภุมมานิวายา นิวอันตลิกเข ฯ" (จินดามณี : ๕๓) สุรางคนางค์ มาจาก "สุราคณา สุโสภณา รปิรโก สมานสิ ภิวันทโน สเรนโก รัตตินทิวังฯ" (จินดามณี : ๕๓) ส่วน ฉบัง จินดามณีระบุชื่อ "๑๖ ฉบัง โคลสิงฆฉันท์"

หลวงธรรมาภิมณฑ์ได้สืบทอดแนวคิดการตัดครุลหุออก เพื่อปรับให้เป็นคำประพันธ์แบบใหม่นี้มาสร้าง ลำนำประเทียบฉันท์ โดยอ้างชัดเจนว่า

> "อนึ่งฉันท์แลกาพย์ที่ทำไว้เป็นภาษาสันสกฤษฎและภาษามคธตามนิยมภาษาทั้งสองประเภทนั้นมีอยู่แล้ว ต่อมาท่านที่เป็นโบราณกระวีจึงบัญญัติลำนำเป็นภาษาไทขึ้นอีกประเภทหนึ่ง และมีระเบียบก็อย่างฉันท์ แต่มิได้นิยมด้วยครุแลลหุ กำหนดแต่ลักขณะกับบาทอักษรตามบทของฉันท์นั้น"
>
> (ประชุมลำนำ : ๒๘)

รวมทั้ง กลอน ที่ท่านได้ชี้ว่า "แต่ที่มาทำเป็นกลอนนี้มิได้กำหนดครุลหุอย่างเช่นฉันท์" (ประชุมลำนำ : ๕๑)

จะเห็นได้ว่าปรากฏการณ์ทั้งสี่ประการนี้มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกัน เมื่อผู้เขียนตำราในชั้นหลัง ได้แก่พระโหราธิบดี และหลวงธรรมาภิมณฑ์ยึดกาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะเป็นจุดเริ่มต้น โดยเชื่อว่าเป็นตำราของอินเดีย ดังนั้นจึงมีสมมุติฐานว่าคำประพันธ์แต่ละชนิดของไทยมาจากอินเดีย โดยเฉพาะหลวงธรรมาภิมณฑ์ ที่โยงคำประพันธ์ทุกชนิดของไทยว่ามาจากอินเดียทั้งสิ้น และเมื่อมีความเชื่อเช่นนั้น หลวงธรรมาภิมณฑ์จึงจัดกลอนให้เป็นหมวดเหมือนฉันท์ที่มี ฉันท์หมวด ได้ นอกจากนี้ยังมีกรอบความคิดชัดเจนว่าฉันทลักษณ์บางประเภททั้งที่มีอยู่แล้วและที่สร้างขึ้นใหม่ เกิดจากการตัดครุลหุออก และเพิ่มสัมผัสคล้องจองให้ต้องรสนิยมทางวรรณศิลป์ของไทย จินดามณี เล่ม ๑ ใช้กรอบความคิดนี้เมื่อกล่าวถึงกาพย์ทั้ง ๓ ชนิด และกลอนทำนุกอีก ๖ ชนิด หลวงธรรมาภิมณฑ์ใช้กรอบความคิดนี้เมื่อกล่าวถึงกลอน และใช้ประยุกต์สร้างลำนำชนิดต่างๆ ขึ้นในตำราของท่าน

การ "อ้าง" และ "อิง" หลักการประพันธ์ของอินเดียมีการเขียนตำราเป็นภาษาบาลี เป็นอาทิ นี้ นอกจากจะมีเหตุผลในแง่อิทธิพลภาษาต่างประเทศว่า "ภาษาบาลีเป็นภาษาทางวิชาการ ซึ่งถือว่าเป็นแม่บทในการศึกษาและอาจเป็นไปได้ว่า ตำรับตำราสมัยนั้นอาจใช้ตำราต่างประเทศ เช่นบาลี เขมร และสันสกฤต ส่วนตำราไทยแม้จะมีบ้างก็นิยมแต่งเป็น

ภาษาต่างประเทศก่อนแล้วจึงแปลเป็นไทย ทั้งนี้คงเพื่อให้ผลงานที่แต่งขึ้นเป็นที่ยอมรับนับถือของผู้อ่านง่ายยิ่งขึ้น” (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต และคณะ ๒๕๓๒ : ๑๘) ผู้วิจัยมีความเห็นว่า นี่เป็นกระบวนการสำคัญของตำราประพันธศาสตร์ไทยในการกำหนดมาตรฐานคำประพันธ์ ที่ดำรงอยู่ในกระแสวัฒนธรรมแต่ดั้งเดิมให้เป็นแบบแผนลงตัว พร้อมกันนั้น ก็ได้ยกระดับคำประพันธ์บางชนิด โดยเฉพาะกลอนให้ทัดเทียมกับ ฉันท์ ซึ่งถือเป็นคำประพันธ์ชั้นสูง โดยสามารถสืบความเป็นมา และผูกโยงหรืออ้างอิงเข้ากับหลักการประพันธ์ของอินเดีย ซึ่งเราถือเป็นครูทางประพันธศาสตร์ของไทยมาแต่สมัยโบราณ

อย่างไรก็ตาม การ “อ้าง” และ “อิง” หลักการประพันธ์ของอินเดียนี้ อาจสร้างความเข้าใจคลาดเคลื่อนให้เกิดแก่วรรณคดีศึกษาในชั้นหลังอยู่บ้าง ดังจะยกขึ้นอภิปรายสองกรณีต่อไปนี้

(๑) <u>การนับจำนวนบาทและบทอย่างบาลี</u>

กาพยสารวิลาสินีได้รับอิทธิพลการเขียนตำราอย่างบาลี ที่นอกจากจะปรากฏชัดเจนในแง่ของการเขียนตำราเป็นภาษาบาลีแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นจากการเรียกลำดับของบาทตามลักษณะของฉันท์บาลี ซึ่งน่าจะมีคัมภีร์วุตโตทัยเป็นต้นแบบ ว่า ปฐมบาท ทุติยบาท ตติยบาท และจตุตถบาท และการนับจำนวนบาทที่คำประพันธ์ทุกชนิดในตำราทั้งสองเล่มนั้น “สี่บาทเป็นหนึ่งบท” ทั้งสิ้น

ประเด็นปัญหาเกิดขึ้นคือ ตัวอย่างบทประพันธ์ที่ใช้ประกอบ หากนับตามตำราจะลักลั่น ไม่ลงตัว ถ้าเป็นคำประพันธ์ในกลุ่มที่คล้ายโคลงนั้น บทหนึ่งมี ๔ บาทอยู่แล้วจึงไม่มีปัญหา แต่คำประพันธ์ในกลุ่มอื่น เช่น ที่คล้ายกาพย์ เมื่อถูกบังคับให้นับ ๔ บาทเป็นหนึ่งบท จำนวนบทในตัวอย่างบทประพันธ์ไม่ลงตามข้อกำหนด

เมื่อพิจารณาตัวอย่างทั้งคาถาบาลีและบทประพันธ์ไทยใช้ประกอบ จึงเข้าใจได้ว่าผู้แต่งกาพยสารวิลาสินีนับจำนวน ๔ บาทเป็น ๑ บทนี้ตามคาถาบาลีเป็นหลัก เช่น ตัวอย่างประกอบกาพย์พรหมคีติ คาถาบาลีมีจำนวน ๑ บทคือ ๔ บาท แต่ตัวอย่างบทประพันธ์ไทยถ้านับตามตำราจะได้ ๑ บทครึ่ง ถ้านับอย่างไทยคือ ๒ บาทเป็น ๑ บท จะได้ ๓ บทเต็มดังนี้

สัพพัญญู สัตถา ภควานวันโต
อนาถนาโถ ภวสัตตตารี
วิสุทธิสุสัคคสุมัคคุทเทสี
โมกขัปปทายี ครุ ปาตุ โน โน ฯ

สรรเพ็ชญ์ศาสดา ม้วยราคาในไตรภพ
สำนักนิสัตวสรพ หมู่อนาถในสงสาร
ข้ามสัตวเหลือตรา อันนานาจากกันดาร
เปนครูเปนอาจารย์ บอกมรรคาอันบริสุทธิ์
คือโมกขมรคา และกุศลอันล้ำอุด
ดมเดชคือพทุธ์ จงรักษาประชากร ฯ
(ชุมนุมตำรากลอน ; ๑๕๐–๑๕๑)

เช่นเดียวกับตัวอย่างประกอบกาพย์กากคติ คาถาบาลีมี ๓ บท แต่บทประพันธ์ไทย ถ้านับตามตำราจะได้ ๔ บทครึ่ง ถ้านับอย่างไทยคือนับ ๗ วรรคเป็น ๑ บท ได้ ๙ บท ดังนี้

สุสารโท มหิท์ธิโก มหาอิสิ
สุปาทจักก์ กลัก์ขณี วราหรี วรัน์ททา,
สุสีลเสฏ์ ฐโลกเชฏ์ ฐโกรหา
กิเลสโล ภโทสมา นโมหกา วิมุต์ติโก ฯ
อนัน์ตจา รเสฏ์ฐญา ณสัยุต์โต
อเนกปุญ์ ญสุน์ทโร อสาทิโส ชคัต์ตเย,
สิริพิลา สปุญ์ญปา ทปังกเช
คุณาธิกัส์ สตัส์สเว นมามิเจ ตสาสทา ฯ
ติโลกเชฏ์ ฐโกปเสฏ์ ฐภาคยวา
อโนมสิท์ ธิกิต์ติมา กิเลสฆา ตีโยธุวำ,
กวาธิปัส์ สสารทัส์ สิโนต์ตมำ
นมามิสัช์ ชุตัส์สรำ สิปาทำป สุโมนมิ ฯ

สรรเพ็ชญ์เจ้าได้ ทรงฤทธิ์เรืองไกร ย่อมบำเพ็ญทาน
ให้พระวิมุติ โลกุตรญาณ แสวงหาศีลาจาร ประเสริฐนักหนา
ทรงสรรพลักษณ์ มีลายกงจักร อยู่ในบาทา
ย่อมน้อมอมฤต แก่พระอาตมา และแก่ประชา สัตบุรุษทั้งหลาย
ทรงศีลอันดี ในห้องโลกีย์ บมีสองหมาย
ยิ่งกว่าเทวา มานุษย์บรรยาย อยู่ในภูมิราย สามสิบเอ็ดอัน
ควรแก่บูชา แห่งสัตวนานา อันพ้นบาปธรรม์

โลโภโทโส มโนฉกรรจ์ เสียสิ้นทุกอัน บมีใยยอง
ตรัสสัพพัญญู ปละปลงไพรู ในธรรมทั้งผอง
สมภารพระองค์ ทรงรูปเรืองรอง งามบมีสอง ในโลกแดนไตร
ข้าขอบังคม บัวบาทอุดม มีศรีเกรียงไกร
เต็มในพระบาท บมีผู้ใด จะเสมอจอมไตร ภพเกล้าโลกา
พระผู้ล้ำเลิศ ไตรโลกประเสริฐ ด้วยภาคยวา
พ้นที่จะเปรียบ จะเทียบฤทธา เกียรติเจษฎา ยิ่งกว่าพระอาจารย์
กิเลสทั้งพัน ห้าร้อยนิรันดร์ สำหรับสงสาร
เสียสิ้นพินาศ ด้วยมารคญาณ ย่อมเหนแก่นสาร ปิ่นเกล้ากระวี
ข้านบบัวบาท รัศมีเรืองอาตม์ เสมอดังธุลี
ติดในพระบาท พระพุทธชินสีห์ ใส่เกล้าโมลี แห่งข้านิจกาล ฯ

(ชุมนุมตำรากลอน ; ๑๕๖–๑๕๗)

เมื่อเป็นเช่นนี้ การใช้ข้อมูลเรื่อง การนับบทในคำประพันธ์ที่ปรากฏในกาพยสารวิลาสินีไปอ้างอิง หรือใช้สนับสนุนความคิดเรื่องวิวัฒนาการฉันทลักษณ์ไทยประการใด ๆ ก็อาจจะเป็นปัญหาอยู่ไม่น้อย

(๒) <u>ความเป็นมาของฉันทลักษณ์ไทยบางประเภท</u>

การผูกโยงฉันทลักษณ์ทุกชนิดของไทย ว่ามีที่มาจากอินเดียนั้น อาจก่อให้เกิดความสับสน หรือขัดแย้งกับข้อเท็จจริงบางประการ ซึ่งมีนักวรรณคดีในปัจจุบันได้ศึกษาวิเคราะห์มาแล้ว เช่น ประคอง นิมมานเหมินทร์ ได้พิสูจน์ว่า โคลงเป็นคำประพันธ์เก่าแก่ของชนเผ่าไท หรือ ดวงมน จิตร์จำนง มีความเห็นว่า โคลง ร่าย และ กลอน เป็นคำประพันธ์ที่เป็นของไทยมาแต่ดั้งเดิม ดังข้อความต่อไปนี้

> “โคลงเป็นลักษณะคำประพันธ์ที่เก่าแก่ที่สุดของชนเผ่าไท โคลงของสมัยอยุธยาเริ่มต้นที่โคลงดั้น ซึ่งมีลักษณะใกล้เคียงกับโคลงของชนเผ่าไทในอาณาจักรอื่น เช่น ล้านนาและล้านช้าง รวมทั้งสุโขทัย
>
> ร่าย เป็นคำประพันธ์เก่าแก่อีกประเภทหนึ่ง ซึ่งพัฒนาขึ้นจากร้อยแก้ว โดยเฉพาะร่ายยาวซึ่งนิยมมากในสมัยอยุธยาตอนต้น
>
> กลอนเป็นคำประพันธ์ที่นิยมใช้ในวรรณคดีมุขปาฐะของประชาชนอยู่ก่อน โดยเฉพาะในงานประเภทเพลง ต่อมาได้มีความ

นิยมและพัฒนาขึ้นใช้ในการแสดง เช่นในบทละคร ... จนเฟื่องฟูมากที่สุดในสมัยรัตนโกสินทร์"

(ดวงมน จิตร์จำนงค์ ๒๕๓๕ : ๕๗๔–๕๗๕)

ส่วนกาพย์นั้น ดวงมน จิตร์จำนงค์ได้อภิปรายสนับสนุนความเห็นของสุมาลี กียะกูลที่ว่า ไทยน่าจะรับมาจากเขมร ดังข้อความต่อไปนี้

"อาจเป็นได้ว่ากาพย์เป็นคำประพันธ์ที่รับเข้ามาจากเขมรพร้อมกับฉันท์และการเล่นหนัง (คำว่า "ฉบัง" มีเสียงใกล้เคียงกับ "จำบัง" ซึ่งมาจากภาษาเขมร หมายถึงการรบ) นอกจากนี้ราชสำนักอยุธยาอาจรับคำประพันธ์ประเภทกาพย์มากับวรรณคดีที่เรียกว่าดุษฎีสังเวยกล่อมช้างด้วย ดังจะเห็นได้จากบทกล่อมช้างของเก่าที่กล่าวว่าขุนเทพกวีเมืองสุโขทัยแต่งนั้น มีศัพท์เขมรอยู่มากกว่างานประพันธ์ชิ้นอื่น จนน่าเชื่อว่าดัดแปลงจากบทประพันธ์ภาษาเขมรมากกว่าแต่งเอง"

(ดวงมน จิตร์จำนงค์ ๒๕๔๐ : ๓๕ – ๓๖)

คำอธิบายของดวงมน จิตร์จำนงค์หมายเฉพาะกาพย์ฉบัง ในที่นี้ผู้วิจัยขอลงความเห็นว่า กาพย์ฉบังเป็นคำประพันธ์ที่ไทยรับมาจากเขมรอย่างแน่นอน เพราะนอกจากจะเห็นว่าข้อสันนิษฐานในเรื่องที่มาของคำว่าฉบัง และวรรณคดีดุษฎีสังเวยกล่อมช้างที่ดวงมน จิตร์จำนงค์อ้างถึงนั้นเข้าเค้าแล้ว ผู้วิจัยยังมีเหตุผลในแง่ฉันทลักษณ์ประกอบด้วยดังนี้

เขมรมีคำประพันธ์ประเภท บทพ์โนล (Pad Bamnol) เป็นคำประพันธ์ที่เก่าที่สุด ปรากฏใช้มาตั้งแต่สมัยเมืองพระนคร (คริสต์ศตวรรษที่ ๙ ถึงคริสต์ศตวรรษที่ ๑๕)

บทพ์โนล เป็นบทที่กวีมักจะนำมาใช้ในการบรรยายการจลาจลสงคราม การเคลื่อนทัพ ความรุนแรงของลมพายุ การต่อสู้ ลักษณะคำประพันธ์ ๑ บทมี ๓ วรรค วรรคที่ ๑ มี ๖ พยางค์ วรรคที่ ๒ มี ๔ พยางค์ วรรคที่ ๓ มี ๖ พยางค์ สัมผัสรับส่งกันตามแผนผังซึ่งกำหนดตามหนังสือเรื่อง The Traditional Literature of Cambodia ดังนี้

- - - - - - - A

- - - - - A

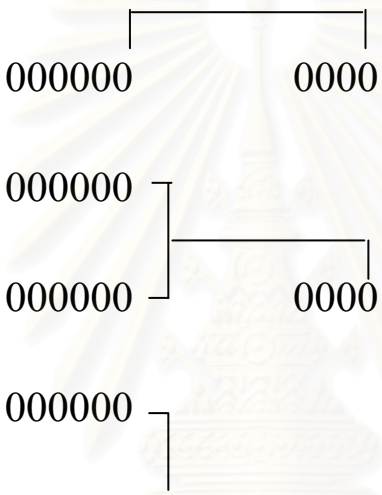
- - - - - - - B

- - - - - - - B

- - - - - B

- - - - - - - C

เทียบกับแผนผังกาพย์ฉบังที่เขียนแบบตำราฉันทลักษณ์ไทยดังนี้



ตัวอย่าง

khlah ja nag nuv mkar	Some were nagas and dragons.
khlah ja gruddha	Some were garudas
ka cap' naga chak' si	Who grabbed at the nagas and ate them.
chlau chlak' camlak' as' kti	Any and everything was sculpted.
klaep klay ja bhni	They became part of the pattern
hak' man vinnan rup ras'.	And were just like conscious, live beings.

(Judith M. Jacob 1996 : 56)

Judith M. Jacob ระบุว่าตัวอย่างบทประพันธ์ในบทพโนลนี้คัดมาจาก Lpoek Angar Vat (The rising of Angkor Wat) เป็นงานประพันธ์ของเขมร สมัย ค.ศ. ๑๖๒๐ หรือ พ.ศ. ๒๑๖๓ ตกในราวสมัยอยุธยาตอนต้น

จะเห็นได้ว่า กาพย์ฉบังของไทยมีฉันทลักษณ์ตรงกับบทพโนลของเขมรนี้อย่างยิ่ง เมื่อพิจารณาว่า บทพโนล ชื่อคำประพันธ์เป็นภาษาเขมร พโนล แผลงมาจากคำ โพล แปลว่าพูด เขมรปรากฏใช้ตั้งแต่สมัยคริสต์ศตวรรษที่ ๙ นับว่าเป็นบทประพันธ์ที่เก่าแก่มากทีเดียว นอกจากนี้ยังมีลีลาที่เหมาะแก่การบรรยายฉากการรบหรือการต่อสู้ที่ดวงมนจิตร์จำนงค์ สันนิษฐานว่า ฉบัง มาจาก จำบัง ในภาษาเขมร ซึ่งหมายถึงการรบ จึงสอดคล้องต้องกับข้อมูลดังกล่าวนี้

ที่น่าสนใจคือกาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะไม่กล่าวถึงกาพย์ฉบัง คงมีแต่กาพย์ยานีหรือ พรหมคีติ ตรังคนที และกาพย์สุรางคนางค์ หรือ กากคติ ทัณฑิกา ทั้ง ๆ ที่ในบทประณามพจน์ต้นเรื่องกาพยสารวิลาสินีประพันธ์เป็นกาพย์ฉบัง ๑๖ ดังนี้

ไตรทวาบทพระชินสีห์ ผจญบาบี อเนกมารโยธา
ฉลาดเห็นสรัพสรรพภาษา นับได้อัษฎา รสโลกยโวหาร
(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๓๘)

แสดงว่าในสมัยก่อนตำรากาพยสารวิลาสินี กาพย์ฉบังได้ปรากฏใช้ในกระแสวัฒนธรรมวรรณศิลป์ของไทยแล้ว แต่เหตุที่ไม่รวมกาพย์ฉบังเข้ามาเป็นคำประพันธ์อีกหนึ่งชนิด ร่วมกับกาพย์ยานีและกาพย์สุรางคนางค์ โดยอ้างอิงว่าเป็นคำประพันธ์ของอินเดียนั้น ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า กาพย์ฉบัง ๑ บทมี ๓ วรรค ไม่สอดคล้องกับกระบวนการปรับฉันท์อินเดียให้เป็นฉันท์ไทย กล่าวคือฉันท์อินเดีย ๑ บทมี ๔ บาท และเราปรับ ๒ บาทของฉันท์อินเดียให้เป็น ๔ วรรคในฉันท์ไทย กาพย์ฉบังจึงไม่สามารถนำมาอ้างว่าเป็นคำประพันธ์ของอินเดียมาแต่เดิมได้

แต่เมื่อมาถึงยุคของจินดามณี เล่ม ๑ กาพย์ฉบังได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายแล้ว ผู้แต่งจินดามณี เล่ม ๑ จึงรวมกาพย์ฉบังเข้าไว้ในตำรา โดยอ้างชื่อโคลสิงฆฉันท์ทั้ง ๆ ที่ชื่อนี้ไม่ปรากฏในคัมภีร์วุตโตทัย แม้กระทั่งกาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะที่จินดามณี เล่ม ๑ ได้อ้างอิงไว้ ทั้งนี้เพื่อให้เข้าชุดกับกาพย์ยานีและกาพย์สุรางคนางค์

คำประพันธ์ที่ดูจะเป็นปัญหาก็คือกาพย์ยานีกับกาพย์สุรางคนางค์ของไทย ในกาพยสารวิลาสินีมีกาพย์พรหมคีติตรงกับกาพย์ยานี และกาพย์กากคติ ตรงกับกาพย์

สุรางคนางค์ ทั้งพรหมคีติกับกากคติเป็นชื่อที่ตรงกับคำประพันธ์ของเขมร คือบทพรหมคีติ (Pad Brahmagiti) กับบทกากคติ (Pad Kakagati) และมีลักษณะคำประพันธ์ใกล้เคียงกันมาก

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต (๒๕๔๒ : ๑๘๗) ได้ศึกษาเปรียบเทียบบทกากคติกับกาพย์สุรางคนางค์ และบทพรหมคีติกับกาพย์ยานี โดยชี้ให้เห็นพัฒนาการของการส่งรับสัมผัสระหว่างวรรคของคำประพันธ์ทั้งสองประเภท และทั้งของเขมรกับไทย และตั้งเป็นข้อสังเกตว่า “เป็นไปได้หรือไม่ว่า กากคติของเขมรได้ที่มาจากกากคติในกาพยสารวิลาสินี เพียงแต่ตัดขนาดบทให้เล็กลงครึ่งหนึ่ง เพื่อให้แต่งง่ายขึ้น” และ “พรหมคีติของเขมรคล้ายคลึงกับกาพย์ยานีของไทย”

ผู้วิจัยมีความเห็นคล้อยตามข้อสังเกตของชลดา เรืองรักษ์ลิขิต ที่ว่าเรื่องการส่งรับอิทธิพลทางวรรณคดีหรือวรรณศิลป์ระหว่างไทยกับเขมรเป็นเรื่อง “สมควรจะต้องมีการศึกษาให้แน่ชัดและให้ละเอียดต่อไป” (เรื่องเดิม : ๑๙๔) ในกรณีของกาพย์ยานีและกาพย์สุรางคนางค์ คงลงความเห็นให้ยุติได้ยากว่า ไทยรับจากเขมร หรือเขมรรับจากไทย อาจเป็นไปได้อีกเช่นกันว่า กาพย์ยานีหรือบทพรหมคีติ กาพย์สุรางคนางค์หรือบทกากคติ มีแหล่งที่มาเดียวกันคืออินเดีย เพราะเขมรเองก็ตั้งชื่อเป็นคำยืมภาษาบาลีและสันสกฤต ส่วนไทยเปลี่ยนมาใช้ชื่อกาพย์ยานีและกาพย์สุรางคนางค์ที่สันนิษฐานว่าตั้งชื่อตามคำขึ้นต้นของคาถาประกอบฉันทลักษณ์ในจินดามณี เล่ม ๑ ดังที่ได้กล่าวไปแล้ว

จะเห็นได้ว่า กระบวนการ “อ้าง” และ “อิง” หลักการประพันธ์ของอินเดียเป็นกระบวนการของนักวรรณคดีในรุ่นหนึ่ง ซึ่งมีจุดมุ่งหมายชัดเจนว่า ต้องการยกระดับมาตรฐานการประพันธ์ของไทย เป็นหน้าที่ของนักวรรณคดีศึกษาในปัจจุบันที่ต้องตระหนักถึงจุดมุ่งหมายประการนี้ของตำราในการใช้อ้างอิง ศึกษาความรู้ทางการประพันธ์ไทย ในทางกลับกัน อาจกล่าวได้ว่า นี่เป็นกระบวนการอันท้าทายให้เกิดการศึกษาความเป็นมาของฉันทลักษณ์ไทย เพื่อขยายองค์ความรู้ให้งอกงามต่อไป

๓) การวางบรรทัดฐาน

นอกจากการกำหนดมาตรฐานให้แก่คำประพันธ์ไทยแล้ว ตำราประพันธศาสตร์ของไทยมีความพยายามที่จะวางบรรทัดฐานให้แก่วงการประพันธ์ ดังจะเห็นได้จากการแสดงคุณ โทษและอลังการในการประพันธ์ โดยกล่าวถึงการเล่นเสียงสัมผัสคล้องจอง การสรรคำและการใช้โวหาร ทั้งนี้เพื่อใช้เป็นแนวทางในการกำหนดแนวนิยมในการแต่งและแนวนิยมในการประเมินค่างานกวีนิพนธ์ไทย

ประเด็นที่น่าสนใจประเด็นหนึ่งที่จะช่วยสนับสนุนให้เห็นว่าตำราประพันธศาสตร์มีความพยายามจะวางบรรทัดฐานให้แก่วงการประพันธ์คือการใช้คำสุภาพในโคลงสุภาพและกลอนสุภาพ

<u>จากโคลงสุภาพสู่กลอนสุภาพ</u>

ผู้วิจัยสนใจคำ สุภาพ ที่ปรากฏในคำว่า โคลงสุภาพและกลอนสุภาพ เพราะเกิดคำถามว่าเหตุใดคำว่า สุภาพ ซึ่งหมายถึงคำที่ไม่ปรากฏเครื่องหมายวรรณยุกต์และใช้แก่โคลงได้อย่างเหมาะเจาะนั้น มาปรากฏใช้เป็นชื่อประเภทหนึ่งของกลอน

จากการศึกษาพบว่า คำ สุภาพ มีความเป็นมาที่น่าสนใจทีเดียว และถือได้ว่าเป็นคำที่แสดงให้เห็นกระบวนการวางบรรทัดฐานการประพันธ์ของตำราประพันธศาสตร์ไทย ซึ่งจะได้อภิปรายดังต่อไปนี้

ในจินดามณี เล่ม ๑ ปรากฏคำว่า สุภาพ สองแห่ง คือใช้เรียกโคลงประเภทหนึ่งว่า “สุภาพโคลง” และใช้เรียกลักษณะของคำอย่างหนึ่งว่า “เสาวภาพ” ในโคลงบทนี้

สิบเก้า<u>เสาวภาพ</u>แก้ว กรองสนธิ์
จันทรมณฑลกล สี่ถ้วน
พระสุริยเสด็จดล เจ็ดแห่ง
แสดงว่าครูโคลงล้วน เศษสร้อยมีสอง
(จินดามณี ; ๓๑)

แม้ในจินดามณีไม่ได้ให้ความหมายของคำว่า เสาวภาพ หรือ สุภาพ แต่จากเนื้อความของโคลงที่กล่าวถึงคำเอก คำโทที่เน้นรูปวรรณยุกต์ว่ามีคำเอก ๗ แห่ง คำโท ๔ แห่ง นอกนั้นอีก ๑๔ คำเป็นคำเสาวภาพ ประกอบกับเสาวภาพ แปลความได้ว่าเกลี้ยงหรือหมดจด คำเสาวภาพหรือคำสุภาพ จึงเป็นที่เข้าใจโดยทั่วกันว่า หมายถึงคำที่ไม่ปรากฏเครื่องหมายวรรณยุกต์

อย่างไรก็ดี ประชุมลำนำได้กล่าวถึงคำสุภาพ คู่กับ พิภาย ว่า “อนึ่งโดยโบราณจารยกล่าวไว้ว่าอักษรใดที่ต้องบังคับด้วยพินธุ์ทั้ง ๔ คือเอก โท ตรี จัตวา อักษรนั้นเป็นพิภาย นอกจากนั้นจัดเป็นสุภาพ” (ประชุมลำนำ : ๕๕)

ในตำราฉันทลักษณ์ พระยาอุปกิตศิลปสารได้อธิบายคำสุภาพ คำเอก คำโท ในส่วนที่กล่าวถึงโคลงสุภาพ และอธิบายในลักษณะนิยามศัพท์ ดังนี้

> "คำทั้ง ๓๐ (ในโคลงสี่สุภาพ – *ผู้วิจัย*) นี้จัดเป็น ๓ พวกคือ
> คำสุภาพ คือคำธรรมดาไม่กำหนดเอกโท จะมีหรือไม่มีก็ได้ ๑๙ คำ
> คำเอก คือคำที่บังคับไม้เอก หรือจะใช้คำตายแทนเอกก็ได้ ๗ คำ
> คำโท คือคำที่บังคับให้มีไม้โท มี ๔ คำ รวมเป็น ๓๐ คำ"
>
> (หลักภาษาไทย : ๓๘๓)

คำสุภาพ ดูจะไม่เป็นปัญหา เพราะเข้าใจตรงกันว่าเป็นลักษณะของรูปคำ ที่ไม่มีเครื่องหมายวรรณยุกต์ และส่วนใหญ่ใช้คู่กับคำเอก คำโท ในการอธิบายข้อบังคับเกี่ยวกับโคลง

ปัญหาคือคำว่า โคลงสุภาพและกลอนสุภาพ นั้นมีที่มาอย่างไร

โคลงสุภาพเป็นที่เข้าใจว่าใช้คู่กับโคลงดั้น เป็นโคลงที่พัฒนาจากโคลงดั้น โดยเพิ่มจำนวนคำอีก ๒ คำในวรรคหลังบาทที่สี่ เน้นรูปวรรณยุกต์และกำหนดตำแหน่งการส่งรับสัมผัสชัดเจน ผู้วิจัยเข้าใจว่าจินดามณี เล่ม ๑ เป็นตำราเล่มแรกที่ระบุชื่อเรียกโคลงสุภาพเป็นลายลักษณ์อักษร* และเหตุที่เรียกว่าโคลงสุภาพ น่าจะมาจากการเติม คำสุภาพ เข้าไปในวรรคหลังบาทที่สี่นั่นเอง การเติมคำเข้าไปอีก ๒ คำก็น่าจะปรับปรุงมาจากลักษณะการซ้ำคำในบาทสุดท้ายของโคลงดั้น เช่นที่ปรากฏในกำสรวลโคลงดั้นอยู่หลายแห่ง เช่น

-อกเปล่าว่ายฟ้าร้อง	<u>ร่ำหารนหา</u> ฯ
	(โคลงกำศรวลศรีปราชญ์ : ๓๒)
-เชอญพ่อเด็จดวงช้อย	<u>ซาบศรีสำศรี</u> ฯ
	(โคลงกำศรวลศรีปราชญ์ : ๓๔)
-ดินและฟ้าได้แก้ว	<u>ก่อโฉมเกลาโฉม</u> ฯ
	(โคลงกำศรวลศรีปราชญ์ : ๓๘)

---

* รศ. ดร.ประคอง นิมมานเหมินท์ ได้กรุณาให้ความเห็นว่า โคลงสี่สุภาพแต่เดิมยังไม่มีการกำหนดเรียกชื่อว่าโคลงสุภาพ ชื่อนี้น่าจะปรากฏในจินดามณีเล่ม ๑ เป็นครั้งแรก แนวคิดนี้สอดคล้องกับกระบวนการกำหนดชื่อเรียกประเภทคำประพันธ์แต่ละประเภท เช่น ลิลิต คำฉันท์ โดยตำราประพันธศาสตร์แต่ละเล่มทำหน้าที่บันทึกชื่อเรียกต่างๆ เหล่านี้ไว้

-โอ้บเร่อมน้องให้ ไฝ่เหนสองเหน ฯ
(โคลงกำศรวลศรีปราชญ์ : ๓๘)

-ฤาบให้แก้วก้องง พี่คงคืนคง ฯ
(โคลงกำศรวลศรีปราชญ์ : ๓๙)

-ผิดชอบใช้นี้หน้า สู่สมสองสำ ฯ
(โคลงกำศรวลศรีปราชญ์ : ๔๐)

-รศรำเพอยต้องมลิ้น ล่นนใจลานใจ ฯ
(โคลงกำศรวลศรีปราชญ์ : ๔๒)

-เสียงสาครร้องไห้ ส่งเสียงสุดเสียง ฯ
(โคลงกำศรวลศรีปราชญ์ : ๔๔)

แต่ในตำราฉันทลักษณ์ พระยาอุปกิตศิลปสารได้ทำเชิงอรรถแสดงความเห็นว่า "**โคลงดั้น น่าจะหมายถึงการแต่งดั้น ๆ ไป ไม่สู้เคร่งครัดตามแผนนัก** สังเกตดูโคลงดั้นโบราณท่านไม่ใคร่นิยมเอกโทอย่างสุภาพ ยิ่งเป็นร่ายดั้นด้วย แม้คำวรรคหนึ่งๆ ก็น้อยบ้างมากบ้าง ไม่นิยมแน่นอน มาบัดนี้ เรานิยมแน่นอนเข้ากลายเป็นแต่งยากกว่าโคลงสุภาพเสียอีก" (หลักภาษาไทย : ๓๙๑)

นั่นหมายความว่าในทรรศนะของพระยาอุปกิตศิลปสาร ดั้น และ สุภาพ เป็นคำที่มีนัยประเมินค่า กล่าวคือโคลงดั้นเป็นโคลงโบราณที่ไม่เคร่งครัด หรือมีแบบแผนยังไม่ลงตัว ขณะที่โคลงสุภาพเป็นโคลงที่ได้รับการพัฒนา มีแบบแผนลงตัว*

อาศัยแนวเทียบนี้ สืบโยงมาที่ กลอนสุภาพ ผู้วิจัยพบว่า ประชุมลำนำเป็นตำราเล่มแรกๆ ที่อธิบายกลอนสุภาพไว้อย่างละเอียดมาก ความตอนหนึ่งอธิบายว่า

> "ก็**ลักขณกลอนสุภาพ**นั้น โดยสำเนาความเป็นลีลาศของคำ... จัดเป็นบทละ ๔ กลอน คือสดับ (กลอนต้น) ๑ รับ (กลอนที่สอง) ๑ รอง (กลอนที่สาม) ๑ ส่ง (กลอนที่สี่) ๑ อักษรในกลอนนั้นกำหนดกลอนละ ๘ คำ (พูด) เสมอกัน ทุก ๆ กลอน (หรือ ๙ คำบ้างก็ได้)"
>
> (ประชุมลำนำ : ๕๒)

---

* แต่ในความเป็นจริง โคลงดั้นมีรูปแบบที่เคร่งครัดและซับซ้อนกว่าโคลงสุภาพ ส่วนโคลงสุภาพเป็นรูปแบบที่ลดกฎเกณฑ์บางประการของโคลงดั้น เช่น การส่งสัมผัสระหว่างบท และเพิ่มจำนวนคำจากสองคำเป็นสี่คำ ของวรรคหลังในบาทสุดท้าย

และอีกตอนหนึ่งว่า

> "โดยโบราณจารย์บัญญัติไว้ว่า เพลงยาวให้นับคี่ บทศักรวาให้นับคู่ เพราะฉะนั้น**<u>เพลงยาว (หรือกลอนสุภาพนั้น)</u>** ในบทต้นจึงให้แต่งขึ้นต้น ๓ กลอนเป็นบท (ทำอย่างวิบุลาฉันท์) แลในบทต้นนั้นให้นับแต่กลอนต้น ๑ กลอนเปน ๑ คำ อีก ๒ กลอนนั้นให้นับ ๒ กลอนเปน คำ รวมเปน ๑ บท แลกำหนดนับโดยสัญญนามที่ในบทเบื้องต้นนั้นก็คงได้ ๓ กลอน นับแต่กลอนที่ ๒ เปนต้นไปคือ รับ รอง ส่ง ดังนี้ ส่วนในบทที่ต่อไปนั้น ให้แต่งบทละ ๔ กลอนเต็มตามที่บัญญัติไว้ แลนับ ๒ กลอนเปนคำ ๒ คำเปนบท ครบตามสัญญนามคือ สดับ รับ รอง ส่ง"
>
> (ประชุมลำนำ : ๕๖)

ประชุมลำนำถือเป็นตำราการประพันธ์ที่แสดงบทบาทชัดเจนว่ามุ่งหมายที่จะจัดฉันทลักษณ์ของชาวบ้านที่ดำรงอยู่ในสังคมให้เป็นระบบ ดังจะเห็นได้จากการที่หลวงธรรมาภิมณฑ์นำกลอนมาเทียบกับฉันท์โดยโยงว่ากลอนมีที่มาจากฉันท์ของอินเดีย และจัดระบบระเบียบแบบแผนให้แก่กลอน คือกำหนดหลักการเรื่องเสียงวรรณยุกต์ของสัมผัสนอก กำหนดคณะกลอนให้มีตั้งแต่กลอน ๒ ไปจนถึงกลอน ๙ ที่สำคัญได้กำหนดเกณฑ์การอ่านกลอนสุภาพไว้ดังนี้

<u>อ่านกลอน</u>

กลอนสุภาพบัญญัต ๘ คำ (พูด) เปนวรรค

บท ๑ มี ๔ วรรค

ให้อ่านวรรคละ ๓ ตอน คือตอนที่หนึ่ง ๓ คำ ตอนที่สอง ๒ คำ

ตอนที่สาม ๓ คำ ให้อ่านเหมือนกันทุก ๆ วรรค

(ประชุมลำนำ : ๕๘)

แม้ว่าหลวงธรรมาภิมณฑ์มิได้กล่าวถึงกลอนของชาวบ้านที่ดำรงอยู่ในประเพณีมุขปาฐะเลย แต่จากการที่ท่านมีสมมุติฐานว่ากลอนมีที่มาจากฉันท์ของอินเดีย และจัดระเบียบแบบแผนให้แก่กลอนไว้เช่นนี้ สะท้อนให้เห็นว่าในทรรศนะของหลวงธรรมาภิมณฑ์ กลอนสุภาพ เป็นคำที่ใช้แสดงบรรทัดฐานของกลอน ว่าแตกต่างกับกลอนชาวบ้านที่เคยดำรงอยู่ในสังคมมุขปาฐะ คือเป็นคำประพันธ์ของวรรณคดีลายลักษณ์ สามารถนำมาจัดระบบระเบียบกฎเกณฑ์ได้ ทั้งจำนวนคำ ทั้งเสียงวรรณยุกต์ ทั้งจังหวะการอ่าน

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังพบว่าผู้รู้ทางวรรณคดีในรุ่นเดียวกับหลวงธรรมาภิมณฑ์ ได้แก่ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และพระยาอุปกิตศิลปสารได้อธิบายคำว่า กลอนสุภาพไว้อย่างละเอียดเช่นกัน

ในพระนิพนธ์คำนำของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เมื่อทรงบรรยายประวัติชีวิตและผลงานของสุนทรภู่ พระองค์ทรงกล่าวถึงกลอนสุภาพ ในแง่ความเป็นมาไว้ว่า

> "กลอนสุภาพเดิมใช้แต่งแต่คำขับลำนำ เช่นร้องเพลงหรือร้องดอกสร้อย สักวา และแต่งบทมโหรี บทเสภา และบทละคร เพิ่งมาเกิดใช้กลอนสุภาพแต่งเป็นเพลงยาวสังวาสเมื่อปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา และนิราศพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก เสด็จปราบพม่าที่ท่าดินแดง เป็นต้น ก็นับอยู่ในเพลงยาวสุนทรภู่เป็นผู้รับเอากลอนเพลงยาวมาแต่งเรื่องนิทานโคบุตรขึ้น"
>
> (ชีวิตและงานของสุนทรภู่ : ๔๐)

ในตำราฉันทลักษณ์ บรรยายลักษณะของกลอนโดยเน้นว่า "ในวรรคหนึ่ง ๆ นั้นบรรจุคำตั้งแต่ ๖ คำถึง ๙ คำเป็นอย่างมาก กลอนคำร้องมักใช้ ๖ - ๗ หรือ ๘ คำเป็นพื้น และกลอนอ่านเล่น เช่นกลอนสุภาพหรือกลอนเสภามักใช้ ๘ คำ หรือ ๙ คำเป็นพื้น โดยมากนิยม ๘ คำเป็นเกณฑ์ จึงเรียกว่ากลอนแปด" (หลักภาษาไทย : ๓๕๙) และได้จัดกลอนออกเป็นประเภทต่าง ๆ ตามลักษณะของประโยชน์ใช้สอย มีกลอนคำร้องและกลอนสุภาพ กลอนคำร้องมีกลอนบทละครและคำกลอนร้องส่งดนตรี ได้แก่ บทดอกสร้อย บทสักวา ส่วนกลอนสุภาพพระยาอุปกิตศิลปสารอธิบายอย่างละเอียดในแง่รูปแบบและเนื้อหาที่ใช้แต่ง ว่า "กลอนสุภาพมีข้อบังคับอย่างเดียวกับกลอน ๘ ทั้งสิ้น ..." มีข้อบังคับที่แปลกกับกลอนอื่น ๆ คือ

> "คำขึ้นต้น ถึงจะใช้คำอะไร ๆ ขึ้นต้นได้ทั้งนั้นก็จริง แต่บังคับให้ขึ้นต้นตั้งแต่วรรครับไป กล่าวคือทิ้งวรรคสลับเสียทั้งวรรค ซึ่งจะเป็นด้วยครั้งโบราณท่านจะร้องใช้สำเนียงเอื้อนแทนอย่างบทละครหรืออย่างไรไม่ปรากฏ แต่ปัจจุบันนี้สังเกตกันว่า ถ้าแต่งกลอนสุภาพแล้วก็ตั้งต้นแต่วรรครับ คือวรรคท้ายของบทเอกไปเท่านั้นเป็นพอ ส่วนคำลงท้ายนั้นท่านบังคับให้ลงคำ "เอย" ในท้ายบทโท โดยธรรมดามักจะเป็นเรื่องยืดยาวโดยมากนับเป็นคำร้องตั้งพันก็มี และในวรรคหนึ่ง ๆ นั้นโดยมากท่านใช้ ๘ คำหรือ ๙ คำเป็นพื้น"
>
> (หลักภาษาไทย : ๓๗๑)

ส่วนเนื้อหาที่นิยมแต่งเป็นกลอนสุภาพนั้น พระยาอุปกิตศิลปสารบรรยายว่า

> "มักจะเป็นเรื่องอ่านฟังกันเล่นเพราะ ๆ เช่น เรื่องอ่านเล่นที่เรียกว่าเรื่อง ประโลมโลก เช่นเรื่องโคบุตร, เรื่องลักษณวงศ์, เรื่องพระอภัยมณี เป็นต้น เรื่องนิราศต่าง ๆ คือเรื่องจากบ้านเรือนไปสู่ถิ่นอื่น มักพรรณนาถึงความห่วงใยคู่รัก ถึงท้องถิ่นที่ไปพบแล้วคร่ำครวญต่าง ๆ นานา เช่นนิราศพระแท่นดงรัง นิราศเมืองแกลง เป็นต้น เรื่องภาษิตต่าง ๆ ที่ผู้แต่งผูกเป็นกลอนเพื่อให้ฟังไพเราะ และจำง่าย เช่น พาลีสอนน้อง สุภาษิตสอนหญิง เป็นต้น และเรื่องเพลงยาวเป็นทำนองจดหมาย ซึ่งชายหญิงมีไปมาถึงกันก็ได้ หรือเล่าถึงกิจการต่าง ๆ สู่กันฟังก็ได้ ซึ่งทำเป็นกลอนสุภาพเรียบ ๆ ก็มี แต่งเล่นสัมผัสต่างๆ หรือเล่นถ้อยคำเป็นเล่ห์กลต่างๆ ซึ่งเรียกกันว่ากลอนกลก็มี"
>
> (หลักภาษาไทย : ๓๗๑)

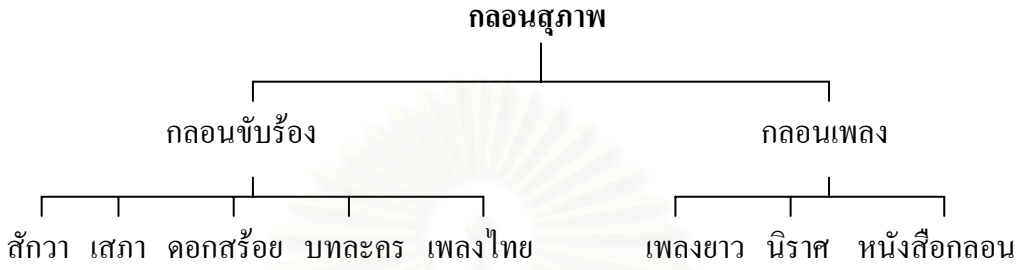
และได้ยืนยันว่า กลอนสุภาพเป็นที่นิยมแพร่หลาย โดยระบุว่า กลอนสุภาพนั้นเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า กลอนตลาด ดังนี้

> "บทกลอนจำพวกนี้เรียกกันทั่วไปว่า 'กลอนตลาด' น่าจะหมายความว่ามีผู้แต่งขายในตลาดทั่วไป เพราะกลอนชนิดนี้มีผู้แต่งเป็นเรื่องต่าง ๆ ขายที่เรียกว่าเรื่องประโลมโลก เช่นเรื่องโคบุตร, เรื่องลักษณวงศ์, เรื่องพระอภัยมณี เป็นต้น ต่อมาท่านเรียกกลอนชนิดนี้ว่า 'กลอนสุภาพ' "
>
> (หลักภาษาไทย : ๓๗๐)

จะเห็นได้ว่าในยุครัตนโกสินทร์ปัจจุบัน ตำราประพันธศาสตร์ทั้งประชุมลำนำและตำราฉันทลักษณ์ รวมทั้งพระนิพนธ์คำนำของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ให้ความสนใจคำประพันธ์ประเภทกลอนสุภาพเป็นพิเศษ คือยกกลอนสุภาพขึ้นกล่าวเป็นส่วนต้นหรือเป็นส่วนหลักของตำรา ทั้งกำหนดแบบแผน อธิบายข้อบังคับ นิยามศัพท์ และแจกแจงความเป็นมาของกลอนในแง่พัฒนาการของเนื้อหาที่ประพันธ์เป็นกลอนสุภาพ ว่าเดิมใช้แต่งเป็นบทร้องเล่น มาสู่บทอ่านเล่น คือเป็นเพลงยาว นิราศ และนิทานในที่สุด

ความเข้าใจเรื่องกลอนสุภาพได้สืบทอดมาถึงการเขียนตำราการประพันธ์ในยุคปัจจุบัน และจะเห็นได้ว่านักวรรณคดีในชั้นหลังมิได้พิจารณากลอนสุภาพในฐานะที่เป็น

คำประพันธ์ประเภทหนึ่งของกลอน ซึ่งแยกออกจากกลอนคำร้องอีกแล้ว แต่ได้ยกระดับคำว่ากลอนสุภาพ เป็นประเภทใหญ่ของกลอน ครอบคลุมกลอนชนิดอื่นๆ ไว้ทั้งหมด ดังที่ปรากฏในหนังสือแบบเรียนหลักภาษาไทย เขียนโดย ร.อ. ศุภชัย รัตนโกมุท ร.อ. ประวิทย์ วิมุกตะลพ และ ร.อ. สะอาด อินทรสาลี เมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๔ มีผังของประเภทกลอน ดังนี้



(ศุภชัย รัตนโกมุท และคณะ ๒๕๑๙ : ๒๕๑)

นักวรรณคดีในปัจจุบัน เช่น ฐะปะนีย์ นาครทรรพ (๒๕๒๐ : ๒๖๑) ก็ได้อธิบายไว้ในทำนองเดียวกันว่า “ในกระบวนร้อยกรองด้วยกัน กลอนนับว่าเป็นที่นิยมแต่งและอ่านกันแพร่หลายมากกว่าร้อยกรองประเภทอื่น ๆ ร้อยกรองประเภทนี้มีหลักอยู่ที่กลอนสุภาพ ฉะนั้นเราจึงควรเริ่มต้นด้วยการศึกษากลอนสุภาพกันเสียก่อน แล้วจึงจะไปถึงกลอนชนิดย่อย ๆ ที่เรียกตามลักษณะของเรื่อง ได้แก่กลอนนิราศ กลอนเสภา นิทานคำกลอน บทดอกสร้อย บทสักวา กลอนบทละคร กลอนกลบท กลอนเพลงยาว และกลอนเพลงต่าง ๆ”

นั่นแสดงว่า จากกลบทศิริวิบุลกิตติ์มาถึงยุคประชุมลำนำ และตำราฉันทลักษณ์ กลอนได้พัฒนามาโดยลำดับจนลงตัวเป็นกลอนสุภาพ สามารถกำหนดข้อบังคับให้แน่นอน และชี้แจงความเป็นมาได้ชัดเจน โดยนัยนี้ คำสุภาพจึงขยายขอบเขตความหมายกว้างขึ้นจากเดิมที่หมายเฉพาะคำที่ไม่ปรากฏเครื่องหมายวรรณยุกต์ กลายเป็นคำที่มีนัยเกี่ยวกับการวางบรรทัดฐานของโคลงและกลอนประเภทหนึ่ง คือโคลงสุภาพและกลอนสุภาพ โดยเฉพาะกลอนสุภาพในปัจจุบัน เป็นคำที่เข้าใจกันวาหมายถึงกลอนแปด และเป็นบรรทัดฐานของการแต่งกลอนทั่วไป คือใช้แต่งเนื้อหาครอบคลุมทั้งกลอนขับร้อง ได้แก่สักวา เสภา ดอกสร้อย บทละคร เพลงไทย และกลอนเพลง ได้แก่ เพลงยาว นิราศ นิทาน

แต่ในความเป็นจริง กลอนสุภาพหมายถึงคำประพันธ์ประเภทกลอนเพลงเท่านั้น และมีตั้งแต่กลอน ๖ ถึงกลอน ๘ กลอนแปดถือเป็นกลอนหลักและเป็นต้นแบบของกลอนสุภาพ ดังคำอธิบายของศักดิ์ศรี แย้มนัดดา ว่า

"กลอนแปดเป็นแบบคำประพันธ์ที่แต่งกันแพร่หลายในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์เป็นราชธานียิ่งกว่าสมัยอยุธยาตอนปลาย ซึ่งเข้าใจกันว่าเป็นสมัยเริ่มแรกของการแต่งกลอนสุภาพ เพราะสมัยอยุธยาตอนปลายนั้น นิยมแต่งกลอนบทละครเป็นส่วนใหญ่ และกลอนบทละครมักใช้คำวรรคละ ๖-๗ คำ เรียกว่า กลอนหก กลอนเจ็ดที่ใช้วรรคละ ๘ คำ มีรองลงไป ส่วนกลอนเก้าพบน้อยที่สุด กลอนแปดส่วนใหญ่พบในเพลงยาว และกลอนนิทาน ตกมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ สุนทรภู่ กวีเอก แต่งกวีนิพนธ์ด้วยกลอนแปดเป็นพื้น จนกลอนแปดติดตลาดเป็นที่รู้จักและนิยมกันแพร่หลายมากที่สุดตราบเท่าสมัยปัจจุบันนี้ ความแพร่หลายของกลอนแปดแบบสุนทรภู่มีมากจนกระทั่งเรียกกันติดปากโดยทั่วไปว่า กลอนตลาด ทำให้คนรุ่นหลังอีกไม่น้อยมีความเข้าใจผิด คิดว่ากลอนตลาด หรือกลอนแปดนั้นหมายถึงกลอนสุภาพทั้งหมด ซึ่งโดยความจริงแล้ว กลอนแปดเป็นเพียงแบบหนึ่งหรือชนิดหนึ่งของกลอนสุภาพเท่านั้น แต่เป็น**กลอนหลัก** หรือจะกล่าวอีกนัยหนึ่ง อาจว่าเป็นต้นแบบของกลอนสุภาพทั้งมวล นั่นคือ เมื่อตั้งกลอนแปดเป็นหลักแล้ว ลดจำนวนคำลงมาก็จะกลายเป็นกลอนเจ็ดและกลอนหก และเมื่อเพิ่มคำขึ้นไปก็จะกลายเป็นกลอนเก้า เพราะฉะนั้นต้นกำเนิดของกลอนสุภาพ จึงเริ่มที่กลอนแปดนี้เอง"

(ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา ๒๕๓๔ : ๑๑๐)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๔.๒ ความสำคัญของผู้สร้าง ตัวบทและผู้เสพ

ในกระบวนการสร้างและเสพวรรณคดีย่อมประกอบไปด้วยองค์ ๓ อัน ได้แก่ ผู้สร้าง ตัวบท และผู้เสพ ผู้วิจัยพบว่าตำราทั้งของอินเดียและของไทยได้แสดงความคิดต่อองค์ทั้ง ๓ ของวรรณคดีลงรอยเดียวกัน

๑) ผู้สร้าง : การเดินตามรอยครู

ความคิดสำคัญที่มีต่อฝ่ายผู้สร้างนั้น ตำราประพันธศาสตร์ทั้งของอินเดียและของไทยเน้นประเด็นเดียวกันคือเรื่องการฝึกฝนและการเดินตามรอยครู

ดังได้กล่าวไว้แล้วในการวิเคราะห์อลังการศาสตร์ ฉบับวาคภฏ ในบทที่ ๒ นั้น ว่าคุณสมบัติของผู้เป็นกวี นอกจากจะต้องอาศัยปฏิภาณ หรือความคิดอ่านอันรุ่งโรจน์แล้ว ยังต้องมีความรอบรู้ คือความรู้พิเศษในวิชาต่าง ๆ เป็นเครื่องประดับ ความรอบรู้นี้ย่อมมาจากการฝึกคือ “การอยู่ใกล้ครู และเอาใจใส่ศึกษากวีนิพนธ์เป็นนิตย์” (อลังการศาสตร์ : ๑)

ในพระคัมภีร์สุโพธาลังการกล่าวไว้ชัดเจนเช่นกันว่า “คนมีปัญญาเขลา ไม่เข้าใจในการแต่งตัว หรือไม่เข้าใจในการแต่งหนังสือ ต้องการจะแต่งโดยไม่ยอมรับคำแนะนำจากครูผู้เข้าใจ เขาจะไม่พ้นจากการถูกเย้ยหยันจากหมู่ผู้รู้ไปได้ หมายความว่าเพียงแต่เครื่องประดับและมีความปรารถนาจะประดับเท่านั้น ยังไม่พอ ต้องมีความเข้าใจในการแต่งด้วย และก็ต้องอาศัยคำแนะนำจากครู เป็นหลักสำคัญอีกด้วย” (สุโพธาลังการ : ๑๓) ดังนั้น “กวีจึงต้องเป็นผู้มีปัญญาอันรุ่งเรือง และฝึกฝนอยู่เป็นนิจ คือมีความเอื้อเฟื้ออันมิได้ทอดทิ้งเลยในคัมภีร์กาพย์และคัมภีร์นาฏกะ” (สุโพธาลังการ : ๖)

ในส่วนตำราของไทย ประชุมลำนำชี้ให้เห็นชัดเจนทีเดียวว่า แบบแผนหรือความรู้ที่มีอยู่นั้น แม้จะมีมากสักเพียงใด ก็ไม่สำคัญเท่ากับการเพียรฝึกฝนกับผู้เป็นครู

นึกบรรเลงเพลงกลอนสุนทรเสนาะ พร้องเพราะอาไศรย์อักษรสาร
ต้องคงเรียนเพียรดูให้ชินชำนาญ จึงจะชาญเชี่ยวชัดจัดกลอน
<u>ถึงแบบแผนมีสักแสนสักโกษฐตู้ ไม่เพียรเรียนรู้ต่อครูสอน</u>
<u>เหมือนมณฑกกกกอดกออุบลนอน ไม่รู้รสเกสรสุคนธ์</u>
(ประชุมลำนำ : ๙๑)

พินิศดูให้รู้แน่ อย่าทำแต่จับจดเล่นเผิน ๆ
จงศึกษาอย่าหมิ่นเมิน การรู้เกินก่อนเรียนมักไร้ครู
มีดขวานใช้อาไศรยลับ ถ้าอาภัพหินผัดไม่ขัดถู
ทอดทิ้งไว้ไม่จับดู ก็เท่อทู่ถอยคมไม่สมงาม
<u>ความสันทัดเพราะหัดฝึก</u> <u>จะตื้นลึกย่อมรู้เมื่อผู้ถาม</u>
<u>เรียนสิ่งไรอาไศรยความ</u> <u>พยายามต่อครูจึงรู้ดี</u>
(ประชุมลำนำ : ๗๕)

การเรียนรู้ฝึกฝนนั้นเป็นการสร้างรากฐานของการประพันธ์ ดังที่ประชุมลำนำได้กล่าวเป็นความเปรียบว่า

ประเภทอักษรกลอนประพนธ์ <u>เหมือนไม้ต้นตอแขนง</u>
<u>ถ้ารากไม่สิ้นดินไม่สูญ</u> <u>หน่อคงหนุนขึ้นมาแซง</u>
แบบยังดีคงมีคนแจ้ง ให้จงประจักษ์ใจ
(ประชุมลำนำ : ๑๖๑)

ดังนั้น ตำราการประพันธ์ของไทย จึงให้ความสำคัญต่อแบบแผนฉันทลักษณ์ที่นับถือกันว่าเป็นสิ่งที่นักปราชญ์ได้ประดิษฐ์ไว้ ทั้งนี้ มีจุดมุ่งหมายให้ผู้เรียนได้ศึกษาแบบแผนเหล่านี้อย่างถ่องแท้

ในจินดามณี เล่ม ๑ กล่าวว่า

"น้าวเอาตำนาน คำเนอรอรรถการ <u>ตำนานเกลากลอน</u> ผูกไว้เป็นฉันท์
พากย์ครูอักษร จงสถาพร จำเริญสวัสดี"
(จินดามณี : ๓๐)

และ

"ผิเอากลอนห้าใส่ ให้เอาด้วยกันทั้งสี่บท <u>อย่าได้ลดโคลงต้น</u> คือ
อุปาทวาทศ คำสวรสมุทร สมุทโฆษ พระนนทกษัตรีสังวาส ศรีอุมาธิการย
พระยศราชาพิลาป..."
(จินดามณี : ๔๕)

"ตำนานเกลากลอน" มีความหมายบ่งชัดว่า การพากเพียรแต่งกวีนิพนธ์ขึ้นมาเป็นสิ่งที่สั่งสมสืบทอดกันมายาวนาน ด้วยความพินิจพิเคราะห์ขัดเกลา (ดวงมน จิตร์จำนงค์ ๒๕๔๑ : ๒๑๘) ดังนั้น นี่จึงเป็นเหตุผลที่กวีได้กล่าวเตือนว่า "อย่าได้ลดโคลงต้น" ลด คือ ละ โคลงต้น คือ โคลงต้นแบบ ชื่อ อุปาทวาทศ คำสวรสมุทร สมุทโฆษ ที่ปรากฏในข้อความข้างต้น คือ ตัวอย่างของงานประพันธ์ที่มีมาก่อนหน้า จินดามณี เล่ม ๑ และถือว่าเป็นโคลงต้นแบบที่ผู้เป็นกวีควรใส่ใจศึกษา

ในประชุมลำนำกล่าวถึงการเคารพแบบฉบับโบราณไว้ในคำประพันธ์ที่แต่งขึ้นว่า

-กำหนดพจนแผนกแผกผวน ลำนำคำนวณ คะณะระยล
ให้ชัดจัดหาอย่าฉงน เงื่อนแบบยุบล อย่างบรรพอันมี
(ประชุมลำนำ : ๓๗)

-จงแม่นหมายในวจนานุกำหนด เบื้องบรรพบท ระเบียบความ
(ประชุมลำนำ : ๓๘)

-พึงพิศพากยบุรพผดุงโดยนับประมูล เพื่อเกื้อกอบนุกูล ฉบับการ
(ประชุมลำนำ : ๔๐)

-อย่าพลั้งเผลอละเลอละคณะกำหนด โดยบรรพจำนงผจงจด แจ้งพิจารณ์
(ประชุมลำนำ : ๔๑)

แม้แต่ตำราในสมัยปัจจุบันอย่างตำราฉันทลักษณ์ เมื่อพระยาอุปกิตศิลปสารอธิบายกฎข้อบังคับของคำประพันธ์แต่ละประเภท ก็มักจะใช้ว่า "ท่านนิยม...." เช่น

"ร่ายดั้น... ร่ายแบบนี้ท่านก็นิยมแต่งกันมาเหมือนกัน แต่สังเกตดูคำในวรรคหนึ่งๆ มักใช้ ๕ คำ แต่ข้อบังคับของท่านจะน้อยหรืออย่างร่ายสุภาพโดยมากกว่า ๕ คำก็ได้"

"ร่ายยาว คือร่ายซึ่งท่านนิยมสัมผัสส่งท้ายวรรคและรับต้นวรรคคำใดๆ ก็ได้ เป็นสัมผัสเชื่อมกันไปเช่นนี้จนจบ..."

"กาพย์ยานีนอกจากที่แต่งรวมกับบทกาพย์ด้วยกัน ดั่งกล่าวมาแล้ว ท่านยังแต่งเข้ากับฉันท์ได้อีกเพราะมีข้อบังคับคล้ายฉันท์อินทรวิเชียร ต่างกันก็เพียงแต่ไม่นิยมครุลหุเท่านั้น"

อาจกล่าวได้ว่า แนวคิดเรื่องการฝึกฝนและการเดินตามรอยครูนี้เป็นแนวคิดที่หยั่งรากลึกในวัฒนธรรมวรรณศิลป์ทุกแขนงของไทย ส่งผลให้กระบวนการสร้างงานของไทยให้ความใส่ใจในเรื่องขนบนิยมเป็นพิเศษ

กระนั้นก็ตาม แม้ในทางปฏิบัติ เรายึดถือเรื่องการเดินตามรอยครูอย่างเคร่งครัด แต่ในส่วนของตำรา ได้ขยายความคิดว่าการใส่ใจในขนบนิยม มีแบบแผนฉันทลักษณ์เป็นต้น มุ่งหมายให้ผู้ฝึกหัดได้ใฝ่ใจศึกษาเรียนรู้ให้ชำนาญ เพื่อนำไปสร้างสรรค์ให้เกิดเป็นตัวบทใหม่ ดังนั้น แนวคิดเรื่องการเดินตามรอยครูมิได้ปิดกั้นความงอกงามทางวรรณศิลป์ เพราะการเดินตามรอยครูมิใช่การมุ่งเลียนแบบโดยปราศจากความเข้าใจ ตำราประพันธศาสตร์ได้แสดงให้เห็นมาโดยตลอดว่า ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์เป็นสิ่งสำคัญสำหรับผู้เป็นกวีด้วย จินดามณี เล่ม ๑ แม้จะกล่าวว่า "อย่าได้ลดโคลงต้น" แต่ในความถัดมาย้ำว่า "อย่าได้เอาคำบูราณนั้นมาใส่" นั้นหมายว่า ผู้เป็นกวี ต้องมีความคิดเป็นตัวของตัวเอง เช่นเดียวกับที่อลังการศาสตร์ ฉบับวาคภฏ เน้นว่า "ส่วนความคิดการฝึกตามคำประพันธ์ของผู้อื่น ไม่ประเสริฐ เพราะโดยวิธีนี้ (ผู้อยากเป็น) กวีจะกลายเป็นขโมย" (อลังการศาสตร์ : ๒)

ฉันทลักษณ์ใหม่ อันได้แก่ ตุรงคฉาวี มหาตุรงคฉาวี และโคลงอีก ๑๐ ชนิด มีวิชชุมาลี เป็นอาทิ ในกาพยสารวิลาสินี กลอนทำนุก ในจินดามณี กานต์ในประชุมลำนำ รวมทั้งกลบท แต่ละชนิด ในกลบทศิริวิบุลกิตติ์ ล้วนเป็นประจักษ์พยานของการสร้างสรรค์ใหม่ ที่เกิดจากการศึกษาแบบแผนที่มีมาแต่โบราณ และสังเคราะห์ความรู้ นำมาประยุกต์สร้างขึ้นเป็นแบบแผนฉันทลักษณ์ใหม่อันหลากหลาย

ดังนั้น แนวคิดเรื่องการเดินตามรอยครูจึงเป็นแนวคิดที่ให้ความเคารพต่อภูมิปัญญาของกวีโบราณ ที่เชื่อว่าเป็นรากเหง้าอันมั่นคงในการรังสรรค์นวัตกรรมทางวรรณศิลป์ให้แบ่งบานในสังคมรุ่นต่อไป

๒) ตัวบท : การเพ่งเล็งธรรมชาติของภาษา

ตัวบทเป็นแก่นของเนื้อหาในตำราประพันธศาสตร์ทุกเล่ม และเชื่อได้ว่าตำราประพันธศาสตร์ทุกชาติทุกภาษาย่อมให้ความใส่ใจในภาษา อันเป็นเครื่องมือในการสร้างกวีนิพนธ์แห่งชาตินั้น ๆ

อลังการจำนวนมากมายในอลังการศาสตร์ และพระคัมภีร์สุโพธาลังการ อันเป็นอุปกรณ์สำคัญของกวีในการสร้างความงาม ความหรูหรา ความโอ่อ่า แก่งานกวีนิพนธ์ แสดงความคิดให้เห็นว่า ภาษากวีนิพนธ์เป็นภาษาที่ต้องตกแต่งให้แปลกไปกว่าภาษาปกติที่ใช้ในชีวิตประจำวัน

ลักษณะเด่นของอลังการในกวีนิพนธ์สันสกฤต จึงได้แก่การแสดงฝีมือของกวีในการตกแต่งภาษาให้แพรวพราวและซับซ้อน ด้วยปัจจัยทางภาษาสันสกฤต ซึ่งเป็นภาษาที่มีกฎเกณฑ์ไวยากรณ์ซับซ้อน มีการแจกวิภัตติปัจจัย หรือสร้างศัพท์ด้วยการสมาสคำหลายคำเข้าด้วยกัน ทำให้เกิดคำพ้องรูป พ้องเสียง และพ้องความหมาย จึงเอื้อให้กวีสามารถเล่นคำอันก่อให้เกิด ความกำกวม หรือ ความหลายนัย ได้อย่างแพรวพราว ดังเช่นอลังการประเภท เศลษ ซึ่งได้กล่าวไปบ้างแล้วในบทที่ ๒ ว่าเป็นอลังการที่มุ่งเล่นคำ คำที่นำมาเล่น มีรูปคำและเสียงเดียวกัน แต่แตกต่างกันเฉพาะท้ายคำที่ลงวิภัตติปัจจัย ทำให้ตีความหมายได้เป็นสองแง่ บางครั้งขึ้นอยู่กับการแบ่งคำ เพราะคำในภาษาสันสกฤตนั้นสมาสกัน เพื่อความไพเราะอยู่เป็นจำนวนมาก ดังนั้น เมื่อจะแปลคำคำนั้น ต้องแยกสมาสสนธิออกจากกัน ถ้าแยกผิด ความหมายก็จะผิดไปด้วย (ลัลลนา ศิริเจริญ ๒๕๒๕:๔๒)

นอกจากนี้ กวียังอาศัยกฎเกณฑ์ทางภาษา ซึ่งเคร่งครัดนั้น มาบิด หรือแปร หรือจัดระบบใหม่ เพื่อให้เกิดความสะดุดเด่นทางภาษา อลังการบางชนิด เช่น ศรุตยานุปราส ได้แสดงให้เห็นว่า กวีได้เพ่งเล็งถึงรายละเอียดของไวยากรณ์ แม้กระทั่งฐานที่เกิดของหน่วยเสียง ว่าสามารถสัมผัสกันได้ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

parayanikagranthi bandhudvigunitabhujagaslesasamvitajanor

กวีใช้พยัญชนะตัว p b bh และ v เป็นพยัญชนะที่อยู่ในฐานที่เกิดเดียวกัน ซ้ำกัน คือวรรคโอษฐชะ และพยัญชนะตัว th dh t s และ n เป็นพยัญชนะที่อยู่ในฐานเดียวกัน ซ้ำกัน คือวรรคทันตชะ

(ลัลลนา ศิริเจริญ ๒๕๒๕:๓๔)

แม้แต่ อุปมา อันเป็นอลังการพื้นฐานที่สุด กวีก็ได้สร้างกฎเกณฑ์อันเนื่องมาจากเงื่อนไขทางไวยากรณ์ ว่า “นักปราชญ์ไม่รจนาอุปมาให้ต่างกันกับอุปไมยด้วยลิงค์ พจน์ และความยิ่งหย่อนกว่ากัน” (อลังการศาสตร์ : ๒๕)

นอกจากความซับซ้อนของไวยากรณ์แล้ว กวียังเพ่งเล็งถึงระเบียบแห่งการเรียงร้อย มิใช่เฉพาะในระดับคำ หากในระดับข้อความ **เอกาวลี** และ **ยถาสงขยม** เป็นอลังการที่อาศัยการเรียงลำดับเนื้อความมาสร้างความงามทางวรรณศิลป์ โดยเฉพาะ เอกาวลี นั้นเปรียบเสมือนสร้อยคอสายเดียวอันร้อยขึ้นด้วยวัสดุอันงามยิ่ง มีไข่มุก เป็นต้น

ในคัมภีร์วุตโตทัย แสดงให้เห็นว่าเสียงหนักเบาของอักษรเป็นอุปกรณ์สำคัญในการสร้างกวีนิพนธ์ การสลับตำแหน่งเสียงหนักเบาทำให้เกิดเป็นคณะ ซึ่งก็คือกลุ่มเสียงของพยางค์ที่มาเรียงร้อยให้กระทบกระท้อนกัน เพื่อสร้างความเสนาะพริ้งพรายแก่งานกวีนิพนธ์ ดังนั้น คัมภีร์วุตโตทัยจึงให้ความรู้เกี่ยวกับคณะอย่างพิสดาร เช่นการกระจายอักษรหรือมาตรา การหามาตรา คณะ ครุและลหุ ตลอดจนการอธิบายแบบคณะของฉันท์มากมายกว่าร้อยชนิด

ที่น่าสนใจคือการจำแนกคณะทั้ง ๘ เป็น ๒ จำพวก คืออิฏฐคณะ คณะที่ควรปรารถนาในการตั้งชื่อ ได้แก่ ม, น, ภ, ย และอนิฏฐคณะ คณะที่ไม่ควรปรารถนาในการตั้งชื่อ ได้แก่ ช, ส, ร, ต (วุตโตทัยฉันโทปรกรณ์แปล : ๒๗)

ประชุมลำนำได้นำแนวคิดเรื่องคณะสองประเภทนี้มาแสดงไว้ในตำราด้วยดังนี้

> “คณะทั้ง ๘ แลอักษร ๔๑ นั้นตามไนยอุปเทศบุพพาจารย์ หริภุญไชย กล่าวเป็นพิเศษไว้ว่า
>
> ในคณะทั้ง ๘ นั้น จัดออกเปนวัฒนะ ๔ คณะ เปนหายนะ ๔ คณะ
>
> ก็คณะที่เปนวัฒนะ ๔ นั้นคือ มะ คณะ จัดเป็นภูมิคณะ นะคณะจัดเป็นจันทคณะ ภะคณะจัดเป็นสัคคคณะ ยะคณะจัดเปนชลคณะ
>
> และคณะที่เปนหายนะ ๔ นั้นคือ ชะคณะจัดเปนสุริยคณะ สะคณะจัดเปนวัตถีคณะ ระคณะจัดเปนวาตะคณะ ตะคณะจัดเปนอากาศคณะ
>
> แลในอักษร ๔๑ นั้น ก็จัดออกเปนพวกไว้ตามวรรค มีนามแลธาตุประจำอยู่ในตัวอักษรตามพวกทุก ๆ วรรค คือสระทั้ง ๘ เปน

สุบรรณนาม ธาตุศิลา กะวรรคเปน พยัคฆนาม ธาตุไม้ จะวรรคเปนสิงหนาม ธาตุเหล็ก ฏะวรรคเปนนาคนาม ธาตุไฟ ตะวรรคเปนสุนักขนาม อังคารธาตุ ปะวรรคเปนมุสิกนาม ธาตุน้ำ ยะระละวะเปนคชนาม ธาตุดิน สะหะพะเปนเมฆนาม ธาตุลม

ผู้ที่จะแต่งสรรพอักษรแลขนานนามสิ่งใดก็ดี พึงจัดอักษรไว้ในเบื้องต้น ๓ อักษร ให้ต้องด้วยนามแลธาตุแลคณะที่เปนวัฒนะทั้ง ๔ แลอย่าให้ต้องในคณะที่เปนหายนะ จึงจะมีความเจริญปราศจากอุปัทวันตรายทั้งปวง

(ประชุมลำนำ : ๑๔)

คณะทั้ง ๘ ตามคติทางบาลีประกอบด้วยคณะที่เป็นวัฒนะหรือเป็นมงคลและคณะที่เป็นหายนะหรือเป็นกาลกิณี นอกจากนี้แต่ละคณะยังมีเทพบุตร เทพธิดารักษา เป็นความเชื่อเกี่ยวกับการให้คุณ คือให้ลาภเป็นที่ดิน ให้มีอายุยืน ให้มียศศักดิ์วาสนา ให้มีจิตใจมั่นคงหนักแน่น และให้โทษคือทำให้ตกทุกข์ได้ยาก ทำให้ต้องละทิ้งถิ่นฐาน ทำให้ประสบอุปสรรคและอันตราย ทำให้การงานล้มเหลว (มารศรี ศุภวิไล ๒๕๒๘ : ๑๔๒–๑๔๔)

การสร้างคติเช่นนี้ส่งผลต่อการประพันธ์บาลีอย่างยิ่ง มารศรี ศุภวิไล (เรื่องเดิม : ๑๔๔–๑๔๖) อธิบายว่าผู้แต่งจะต้องเลือกใช้คณะให้ถูกต้องกับลีลาฉันท์ แม้เมื่อจะคิดประดิษฐ์ดัดแปลงลักษณะฉันท์ใหม่ๆ ขึ้น ก็ต้องระมัดระวังเลือกใช้คณะฉันท์ให้เหมาะสมตามคตินิยมที่มีมาแต่โบราณ การกำหนดคณะฉันท์เป็นคณะมงคลและคณะกาลกิณีมีความสำคัญต่อการจัดคณะเข้าในคำฉันท์ชนิดต่างๆ แต่ละบท เพราะกวีอินเดียโบราณตีความฉันท์ชนิดต่าง ๆ ตามคณะที่นำมาจัดเรียงไว้ด้วย ถ้าเป็นคณะมงคลเรียงไว้ติดกันจะก่อให้เกิดความหมายอย่างหนึ่ง แต่ถ้าเป็นคณะกาลกิณีนำมาเรียงไว้ติดกันก็จะก่อให้เกิดความหมายต่างออกไป ตัวอย่างเช่น วสันตดิลกฉันท์ มี ต คณะ และ ช คณะ อีก ๒ คณะ ซึ่งเป็นคณะกาลกิณี ดังนี้

ต	ภ	ช	ช	ครุ	ครุ
∪∪|	∪||	|∪|	|∪|	∪	∪

คณะกาลกิณีทั้ง ๓ คณะทำให้กวีอินเดียตีความหมายของฉันท์ชนิดนี้ในทางความมืดครึ้มของกลุ่มเมฆอันเป็นธรรมชาติของฤดูฝน ส่วน ภ คณะ ซึ่งเป็นคณะมงคลและครุอีก ๒ พยางค์นั้นทำให้เสียงของคำฉันท์อ่อนลง เป็นความเขียวชอุ่มของพืชพันธุ์ไม้ต่างๆ

ในฤดูฝน กวีจึงใช้ฉันท์ชนิดนี้แต่งพรรณนาสิ่งต่างๆ ที่แสดงความเคร่งขรึมจริงจังเหมือนฤดูฝนที่มีทั้งความมืดครึ้มและสดใสปนกัน

แต่ฉันท์ชนิดอื่น เช่น สัทธราฉันท์ ประกอบด้วยคณะมงคลเกือบทั้งหมด ยกเว้น ร คณะ เพียงคณะเดียวดังนี้

ม ร ภ น ย ย ย

คณะมงคลเหล่านี้ก็ทำให้กวีตีความฉันท์ชนิดนี้ไปในทางที่เป็นสิริมงคลด้วย โดยใช้แต่งข้อความที่แสดงถึงความเป็นมงคลต่าง ๆ หรือแสดงความเจริญก้าวหน้าและความสุขของตัวละครในเรื่อง

การกำหนดคณะมงคลและคณะกาลกิณีเช่นนี้จึงสะท้อนให้เห็นถึงการเพ่งเล็งภาษาในอีกมิติหนึ่ง กล่าวคือเพ่งเล็งถึงความศักดิ์สิทธิ์ของภาษาที่อาจให้คุณให้โทษต่อมนุษย์ส่วนในแง่การประพันธ์ มิติทางภาษาเช่นนี้มีผลต่อการสร้างความหมายให้แก่บทประพนธ์ในส่วนที่แม้จะเป็นเพียงโครงสร้างทางเสียง และช่วยส่งเสริมให้การแต่งคำประพันธ์ประเภทฉันท์คงความศักดิ์สิทธิ์ในฐานะที่เป็นคำประพันธ์ชั้นสูงอันใช้แต่งคัมภีร์ศาสนา

ประเด็นที่เชื่อมโยงต่อมาก็คือแนวคิดเรื่องคณะมงคลกับคณะกาลกิณีไม่ปรากฏในหลักการประพันธ์ของไทย แม้ว่าเราจะรับคำประพันธ์ประเภทฉันท์จากคัมภีร์วุตโตทัย จะมีเพียงประชุมลำนำเท่านั้นที่กล่าวอ้างถึง แต่ก็มิได้มีอิทธิพลทางความคิดต่อการประพันธ์ฉันท์ของไทยเลย

มารศรี ศุภวิไล อภิปรายถึงเหตุผลที่กวีไทยไม่ใส่ใจเรื่องการกำหนดคณะฉันท์ว่า

> “กวีไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาอาศัยการดำเนินฉันท์ไปตามการเรียงคณะที่กวีอินเดียโบราณได้วางไว้แล้วอย่างเคร่งครัดตามแบบแผนที่กำหนดไว้ทุกประการ เข้าใจว่าในการศึกษาคณะฉันท์นั้นกวีเพียงแต่ท่องจำคำบาลีที่ผูกเป็นคาถาบอกคณะฉันท์ไว้ก่อน จึงปรากฏในตำราจินดามณีว่า โบราณาจารย์ได้ผูกคำประพันธ์ร้อยกรองต่างๆ เช่น กาพย์และโคลงบอกคณะฉันท์ เพื่อให้สะดวกแก่การท่องจำ ทำให้ผู้ที่สนใจจะศึกษาการแต่งฉันท์จดจำคณะฉันท์ได้ง่ายขึ้น โดยดัดแปลงให้เป็นแบบไทย ผู้ศึกษาจึงไม่จำเป็นต้องท่องคำบาลีเหล่านั้นอีก ซึ่งมี

ผลให้ความสำคัญเกี่ยวกับความมุ่งหมายของกวีอินเดียโบราณในการกำหนดคณะฉันท์ด้อยลงไปด้วย แม้จินดามณีก็มิได้กล่าวถึงสาเหตุที่จะต้องมีการกำหนดคณะฉันท์เหล่านี้ไว้เลย"

(มารศรี ศุภวิไล เรื่องเดิม : ๑๔๕)

เหตุผลของมารศรี ศุภวิไลก็อาจจะเป็นไปได้ แต่ผู้วิจัยมีความเห็นเพิ่มเติมว่า กวีไทยเข้าใจธรรมชาติของภาษาไทยอย่างลึกซึ้ง รู้ว่าภาษาไทยคือภาษาระบบพยางค์คำโดด และกวีนิพนธ์ไทยมีสัมผัสคล้องจองเป็นลักษณะเด่น ซึ่งต้องใช้คำแต่ละคำมาเกี่ยวร้อยเชื่อมเสียงเป็นจังหวะ การรับฉันท์อินเดียเข้ามานั้น กวีไทยจึงต้องปรับ "ความเป็นอื่น" คือลักษณะพยางค์เสียงหนักเบาอย่างบาลีให้เข้ากับระบบพยางค์คำโดดของภาษาไทย กวีไทยจึงไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงคณะมงคลหรือกาลกิณี เพราะไม่เอื้อต่อการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ไทย

ประจักษ์พยานก็คือการประพันธ์บทกาพย์สุรางคนางค์ (แต่บทประพันธ์มี ๘ วรรค) ที่ใช้คำง่าย ฟังง่าย เพื่ออธิบายคณะฉันท์ทั้ง ๘ ว่า

เรากินแตง โม ลูกไอ้กะ โต ฉะเพาะเจาะ นาน ธ ค่อยอยู่ ไย
กูจะใคร่ ราญ ไม้ระพะ ภาน ฉิฉะสง สาร แนะให้เกาะ ชาย

(จินดามณี : ๕๑)

จะเห็นได้ว่าเราสามารถปรับคณะฉันท์ของอินเดียที่เน้นเสียงหนักเบาของกลุ่มพยางค์ ให้กลมกลืนเข้ากับคำในภาษาไทย ซึ่งเป็นคำโดด แต่ก็สามารถแสดงลักษณะการวางครุลหุของคณะนั้นๆ ได้ด้วย ดังนี้

เรากินแตง	โม	หมายถึง	ม คณะ	⏑⏑⏑
ลูกไอ้กะ	โต	หมายถึง	ต คณะ	⏑⏑ |
ฉะเพาะเจาะ	นาน	หมายถึง	น คณะ	|||
ธ ค่อยอยู่	ไย	หมายถึง	ย คณะ	| ⏑⏑
กูจะใคร่	ราญ	หมายถึง	ร คณะ	⏑ | ⏑
ไม้ระพะ	ภาน	หมายถึง	ภ คณะ	⏑ | |
ฉิฉะสง	สาร	หมายถึง	ส คณะ	| | ⏑
แนะให้เกาะ	ชาย	หมายถึง	ช คณะ	| ⏑ |

ตำราประพันธศาสตร์ของไทยให้ความสำคัญต่อเสียงสระ พยัญชนะ และวรรณยุกต์มากเป็นพิเศษ ดังได้กล่าวแล้วว่ากาพยสารวิลาสินีมุ่งอธิบายเรื่องสัมผัสคล้องจองซึ่งมีเสียงสระสัมผัสกันเป็นสำคัญ จินดามณี เล่ม ๑ ในภาคอักขรวิธีให้ความรู้ในเรื่องอักษรสูง กลาง ต่ำ การแจกลูก เสียงก้อง เสียงไม่ก้องของอักษร ก่อนเข้าสู่ภาคการประพันธ์ ประชุมลำนำ แม้จะพยายามอธิบายตามแนวทางของคัมภีร์บาลี เช่น วุตโตทัย เป็นต้น แต่ก็พยายามเน้นเรื่องอักษรสูง กลาง ต่ำ เสียงก้อง เสียงไม่ก้อง ฐานที่เกิดของเสียงอักษร เหล่านี้คือความรู้สำคัญอันเป็นอุปกรณ์ในการสร้างกวีนิพนธ์ไทย

อุปกรณ์ทางภาษาอีกอย่างหนึ่งที่กวีไทยได้นำมาใช้สร้างเสียงเสนาะ คือ คำซ้อน คำซ้อนในภาษาไทยกลุ่มหนึ่งมีลักษณะพิเศษ คือ นอกจากจะเป็นคำซ้อนเพื่อความหมายแล้ว ยังมีเสียงสัมผัสพยัญชนะอีกด้วย เช่น รุ่ยร่าย อุกอาจ ก้าวก่าย ดูดดื่ม ยุ่งยาก เดียวดาย เลื่องลือ ผุยผง กลิ้งเกลือก แปรปรวน บอบบาง กรีดกราย คลาดเคลื่อน

คำซ้อนกลุ่มนี้จึงเอื้อต่อการสร้างเสียงเสนาะในกวีนิพนธ์ไทยอย่างมาก ดังจะเห็นได้ว่า กลบทหลายชนิดที่ปรากฏใน กลบทศิริวิบุลกิตติ์ ใช้คำซ้อนเป็นเครื่องมือในการเล่นกลโดยการฉีกคำซ้อนออกเป็น ๒ คำ วางในตำแหน่งที่บังคับสัมผัสพยัญชนะ ๒ แห่งที่คอนเสียงกัน ทำให้เกิดจังหวะสมดุล โดยเฉพาะกลบทสะบัดสะบิ้ง, จตุรงคนายก, กินนรเก็บบัว, ตะเข็บไต่ขอน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

สะบัดสะบิ้ง

ในครั้งนั้นเวไชยันต์ก็หวั่นก็หวาด สท้านอาสน์เทวฤทธิ์สถิตย์สถิน
ปาริกะชาติ์ฉาดฉัดระบัดระบิน พิภพอินทร์ก้องดังกะทั่งกะเทือน
เสียงโครมโครมครื้นครั่นสนั่นสนัด ดั่งทิพรัตน์อมรินทร์จะหมิ่นจะเหมือน
จะพรากแยกแตกพลัดกระจัดกระเจือน ดังดาวเดือนลอยลัดจะจัดจะจาย
ทั้งบัณฑุกัมพลอัมราชก็หวาดก็ไหว คลุ้มเปนไฟร้อนแรงไม่แห้งไม่หาย
เดชะศีลสุดสวาดิไม่คลาดไม่คลาย ชอุ่มชอายอนละเวงกระเครงกระโครม

จตุรงคนายก

จักกรีดจักกรายจักย้ายจักย่อง ไม่เมินไม่มองไม่หมองไม่หมาง
…….. ……..
พิศแช่มพิศช้อยพิศสร้อยพิศสุง ช่างปลอดช่างเปลื่องช่างเรืองช่างรุ่ง
ทรงแดงทรงดุ่งทรงวุ้งทรงแวว แสงเขียวแสงเหลืองแสงเรืองแสงรอง

กินนรเก็บบัว

ได้ฤกษ์ใหญ่ยามใหญ่ปลอดราหู พระกาลปลอดห่วงปลอดปลอดมิตยู
บ่ายหน้าสู่ผินสู่หมู่เทวา ให้จัดช้างแต่งช้างสำอางดี
....
ให้บ่ายแบ่งเบี่ยงแบ่งพระภักตรา ให้หลีกข้างเลี่ยงข้างหว่างผีหลวง

ตะเข็บไต่ขอน

สละสลดระทดระทวยระหวยระหาย จะย่างจะกรายจะยืนจะหยุดก็สุดจะหมาง
จะแลจะเหลียวก็เปลี่ยวก็มืดก็จืดก็จาง จะแวะจะวางก็หวาดก็หวั่นให้พรั่นให้พรึง

ในตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ ก็พิสูจน์ให้เห็นเช่นกันว่า คำซ้อนในภาษาไทยสามารถนำมาเล่นในฉันท์วิชุมมาลาฉันท์ที่มีเสียงครุล้วน คือเสียงหนักทุกคำ

โทษเสพย์ไชยบาน บรรหารเหตุหก สัพพัญญูยก
จำแนกแจกแจง แก่เวไนยชาติ อวยสาสน์สำแดง
หลากหลายร้ายแรง ปรากฏโลกา
คือสูญสิ้นทรัพย์ ย่อยยับบรรไลย เพื่อน้อมนำไป
เสียค่าซื้อหา ……..
หนึ่งจักวัฒนา กลหาเหตุร้าย เกรี้ยวกราดมาดหมาย
อุกคลุกรุกราน ตีต่อยถ้อยเถียง แซ่เสียงแข่งขาน
ขุ่นเคืองเรื่องพาล เพื่อฤทธิ์เมามัว
……
หนึ่งปราศจากอาย เว้นกายสังวร กอบกิจใดห่อน
เกลียดกลัวนินทา การไม่ควรทำ ก่อกรรมนานา
เชื่องบาปหยาบช้า เฉกชาติ์เดียรฉาน

นอกจากการเล่นเสียงสระ พยัญชนะ วรรณยุกต์ที่เอื้อต่อการส่งรับสัมผัสในกวีนิพนธ์แล้ว ตำราประพันธศาสตร์ของไทยยังแสดงความรู้ในเรื่องอักษรศัพท์และโวหารที่สามารถนำมาเล่นล้อให้เกิดความลุ่มลึกในงานประพันธ์ได้

การเพ่งเล็งธรรมชาติของภาษานำมาสู่เกณฑ์การประเมินค่ากวีนิพนธ์ประการสำคัญคือคำดี ความดี เสียงเสนาะไพเราะ ดังจะเห็นได้ว่าในกาพยสารวิลาสีนี ได้ระบุคุณสมบัติของกวีนิพนธ์ว่า

"กอบด้วยลักษณมี กาพยจรี ตะสรหละสรหลวยเอาใจ
เพื่อให้ผู้เคลิ้มทราบใน ลักษณพิไสย มฤธุรกาพยเกลากลอน"
(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๓๙)

จินดามณี เล่ม ๑ ได้ขยายความ "มฤธุรกาพยเกลากลอน" อย่างชัดเจนว่าได้แก่เสียงคำอันไพเราะและแจ่มแจ้ง

"ทั้งนี้คำปราชญ์แกล้ง เกลาบท
รังกล่าวเกลากลอนพจน เรียบร้อย
เพียงทิพยสุธารศ สรงโสรจ ใจนา
ฟังเร่งเสนาะเพราะพร้อย ถี่ถ้วนทุกคำ"
(จินดามณี : ๒๙)

และ

"เวียรคำทุรโทษบ้าย ปุนรุก เล่าแฮ
พินธุ์เอกพินธุ์โทเพียง แพ่งไว้
นิยมทำนุกพระ ภูเบศ
กลอนกาพยบ่ได้เศร้า สว่างใส"
(จินดามณี : ๓๙)

คุณสมบัติของกวีนิพนธ์นี้ได้รับการตอกย้ำอย่างแน่นหนาในประชุมลำนำหลวงธรรมาภิมณฑ์ได้แต่งบทร้อยกรอง เพื่อประกอบแบบแผนคำประพันธ์ โดยมีเนื้อหาสาระกล่าวซ้ำถึงความงามของกวีนิพนธ์ไว้ โดยเน้นเรื่องความไพเราะเป็นพิเศษ ดังนี้

-โดยอย่างกำหนดบทนิยม นุกรมอักษรผอง
สวดอ่านตระการสวนะปอง สุระเพราะเสนาะครัน
(ประชุมลำนำ : ๓๓)

-จงแจ้งตำแหน่งอักษรพจน์ ในบทจงเพ่งพินิศสรร
ให้ต้องลักขณประพันธ์ ประเภทแผนกในนิยม
-จังหวะคณะระยะวรรค ไว้อักษรละม่อมพร้อมสม
ฟังก็เพราะเสนาะคำคม อันควรแก่เบื้องบรรยาย

(ประชุมลำนำ : ๓๕)

-กลอนเจ็ดเจ็ดอักษรเปนวรรค ประจักษ์แจ้งจงอย่าหลงไหล
รับส่งจงจำกำหนดใจ สัมผัสนอกในเร่งใคร่ครวญ
มักชอบใช้ในบทขับร้อง ทำนองหลายอย่างต่างผันผวน
อักษรกลอนคำไม่น้ำนวน ก็ชวนชืดชาไม่น่าฟัง
อักษรกลอนเพราะเสนาะพร้อง กลมกล่อมเกลี้ยงกลิ้งทุกสิ่งหวัง
เช่นดนตรีปี่ขลุ่ยโทนทับ ถูกสัมผัสรับจับใจใฝ่ฝัน
ไม่ขัดข้องเสียงพร้องเพรียงกัน ฟังพลันเผลอหลับจับใจเพลิน

(ประชุมลำนำ : ๖๒)

-จะพริ้งเพราะก็เพราะคำที่สัมผัส ไม่ข้องขัดประจักษ์ซึ่งอักษร
จะทอดทิ้งกลิ้งกลอกกลับรับวรรคตอน ให้ต้องบ่อนแบบระเบียบทำเนียบใน
หากคลาศเคลื่อนเปื้อนปนไปคนละท่า ฟังชืดชาน่าเบื่อบทไม่สดใส
พากร้านกร่อยถอยถ่อมรศหมดอาไลย์ สิ้นเยื่อใยไม่ยั่วยวนให้ชวนฟัง
ถ้าพร้องเพราะเหมาะสำนวนกระบวนบท แช่มช้อยชดฟังไม่สิ้นถวิลหวัง
ชวนอาไลยให้ละเลิงในเชิงฟัง เสนาะทั้งทำนองอ่านหวานจับใจ

(ประชุมลำนำ : ๖๔)

-สี่กับเก้าทบ นับบรรจบครบสิบสองอักษรสรร
ย้ายแยกแจกปัน จงสำคัญวรรคตอนแลบ่อนยุบล
คู่เคียงเรียงเรียบ ตามทำเนียบเทียบต่อให้ข้อนุสนธิ์
คิดผันผ่อนยล อย่าลานลนเลือนผวงให้หลงกลอน
ดูให้ไพเราะ ละม่อมเหมาะสำนวนกระบวนอักษร
ฟัดจองคล้องกลอน ถ้อยสุนทรอ่อนละมุนละไมครวญ
พริ้งเพราเกลาเกลี้ยง ฟังสำเนียงเรียงเรียบร้อยละห้อยหวน
ถ้อยคำน้ำนวน ให้ยั่งยวนหวนเสนาะเพราะจับใจ

(ประชุมลำนำ : ๗๒)

-ดูให้ไพเราะเพราะพร้อม ละม่อมละไมในอักษร
พริ้งเพราะเหยาะหยดบทกลอน สมงอนสมงามตามกระบวน
ไม่ก้ำเกินขาดเขินข้อง ถูกต้องตามอย่างวางกระสวน
แช่มช้อยถ้อยคำน้ำนวน ฟังชวนชื่นให้อาไลย์ลาญ

(ประชุมลำนำ : ๗๙)

-เจ็ดกับเก้ากล่าวคำจำกัด แบบบัญญัตควรให้พิศพินิจไฉย์
สิบหกอักษรผ่อนนับใน คำที่ใช้ดูให้งามตามกระบวน
ที่ขัดเขินเกินคำจำกัด จะเติมตัดดูให้ชอบสืบสอบสวน
ถ้อยคำซ้ำแซกแปลกสำนวน จงใคร่ครวญเพ่งพิศคิดไตร่ตรอง
ความวนปนสลับซับซ้อน ถึงว่ากลอนนั้นจะดีก็มีหมอง
รูปงามความคิดผิดทำนอง ก็พาต้องเปนตำนิรับติเตียน
กลอนงามความเพราะเสนาะพร้อม ฟังละม่อมอ่อนละไมไม่หวนเหียน
อักษรกลอนกลไม่วนเวียน จึงจะเนียรโสตสนิทฟังติดใจ

(ประชุมลำนำ : ๘๔)

-วางกำหนดบทจังหวะ ประจักษ์จะแจ่มจัด
ประดับประดิษฐ์ติดต่อ ให้พึงพอสัมผัส
เพี้ยนแผนกแผกผิดเผิน ฟังก็เขินข้องขัด
เพราะอักษรกลอนไม่คล้อง ทั้งทำนองวิบัติ
สำเนียงกระดากผากแผ่ว ไม่แน่แน่วถนัด
พึงกำหนดบททอย่าหลง จำให้จงแน่ชัด

(ประชุมลำนำ : ๑๑๑)

-วางจังหวะคณะอักษร อย่าให้กลอนวิบัติ
จงกำหนดวรรคบทบ่อนบาท อย่าให้ขาดสัมผัส
ทั้งรับรองให้ต้องจังหวะ ตามระยะอย่าขัด
ทำนองทำเนียบจงเรียบเรียง ให้สำเนียงฟาดฟัด
จะสูงจะกลางฤๅอย่างต่ำ แล้วแต่คำที่จัด
ในแบบท่านมีที่บอกไว้ จงจำให้แจ้งชัด

(ประชุมลำนำ : ๑๑๕)

-สัมผัสจัดถ้วนพร้อมสำนวนสำเนา ทั้งคำเบาคำหนัก
ดูแบบระบอบให้กลอนชอบเชิงความ จึงจะงามน่ารัก
ถ้ากระดากกระด้างกลอนต่างแตกบท ฟังก็หมดสมัค
อย่าเฟือนเลือนหลงตรองให้ตรงกับแบบ อย่าเยื้องแยบย้อนยัก
จงจำในบทที่กำหนดนั้นไว้ ให้เจนใจกระนัก

(ประชุมลำนำ : ๑๒๓)

-เนื้อความดีกลอนที่สัมผัสขัด ก็เหมือนสำเนียงเสียงไม่ชัดฟังจืดชืดชา

(ประชุมลำนำ : ๒๗๕)

-จงสังเกตเลศลับศัพท์อักษร ระเบียบบ่อนบาทไว้ให้ประจักษ์
อย่างฉบับแบบเบื้องอย่าเยื้องยัก จงหน่วงหนักจำไว้ให้แน่นอน

(ประชุมลำนำ : ๓๖๓)

คำอธิบายในข้อเขียนหรือตำราประวัติวรรณคดีไทยในชั้นหลังได้สถาปนาเกณฑ์การประเมินค่านี้ให้เป็นกระแสหลักของวรรณคดีวิจารณ์ไทยเข้มข้นขึ้น เพราะคำอธิบายเหล่านี้ได้กลายเป็นคัมภีร์ ที่นักศึกษาวรรณคดีไทยรุ่นต่อ ๆ มาหยิบยกมากล่าวอ้างถึงเสมอ ได้แก่

ในภาคผนวกพระนิพนธ์เรื่อง สามกรุง พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ์ หรือ น.ม.ส. ทรงกล่าวถึง รสแห่งโคลง ว่าประกอบด้วย รสคำ กับ รสความ รสคำ คือ “โคลงที่ผจงร้อยกรองถ้อยคำอย่างเสนาะเพราะพริ้งเป็นเครื่องเพลินใจแก่ผู้อ่านผู้ยิน ทำให้เกิดปรีดาปราโมทย์” รสความคือ “โคลงที่ยกเอาใจความน่าฟังมาแต่ง รสความดีอาจสกิดใจผู้อ่านให้คิดให้นึกชม ให้เห็นจริงตามที่แสดงให้นับถือ” (สามกรุง : ๓๑๐–๓๑๑)

ในตำรา วรรณคดีไทย ของพระวรเวทย์พิสิฐ แสดงวิธีการประเมินค่าวรรณคดีโบราณไว้ตามเกณฑ์การประเมินค่าว่า กลอนดี ความดี ดังนี้

> “บทประพันธ์พระลอมีข้อความกะทัดรัด ความแสดงความงามของภาษาสูงเด่น ในเชิงกวีก็เพราะพริ้งแต่งถูกต้องตามข้อบังคับอย่างเคร่งครัด ถ้อยคำที่เลือกเฟ้นมาแต่งมีรสกินใจ กระเทือนใจ และตรึงใจตลอดทุกบททุกกลอน”
>
> (พระวรเวทย์พิสิฐ ๒๕๓๔ : ๑๖๘)

"กำสรวลศรีปราชญ์เป็นวรรณคดีชั้นเยี่ยมเพราะว่ากำสรวลมีรสชาติดังกล่าวแล้ว แม้ว่าเป็นข้อความสั้น ๆ เพียงบทเดียวก็กินความซึ้งและมีรสสะกิดอารมณ์"

(พระวรเวทย์พิสิฐ ๒๕๓๔ : ๑๖๘)

"บทกลอนอิเหนากะทัดรัดมีใจความเด่น ทำให้รู้สึกสะเทือนอารมณ์"

(พระวรเวทย์พิสิฐ ๒๕๓๔ : ๑๗๐)

"พระอภัยมณีเป็นวรรณคดีที่วางกลอนแปดอย่างเพราะพริ้ง มีรสถูกใจคนตลอดเรื่อง .... กลอนดี คำดีใจความเด่นชัด"

(พระวรเวทย์พิสิฐ ๒๕๓๔ : ๑๗๐)

กลอนดี ความดี หรือ คำดี ความดี เสียงเสนาะไพเราะ ได้รับการตอกย้ำจนกลายเป็นประเพณีนิยม แต่น่าเสียดายที่แนวคิดดังกล่าวไม่ได้รับการขยายความให้กระจ่าง ความรู้ที่จะใช้อธิบายคำว่า "ดี" จึงจำกัดขอบเขตแต่เพียงการกล่าวถึงเรื่องสัมผัสคล้องจอง ที่อธิบายแต่เพียงรูปคำ ดังจะได้คัดคำประเมินค่าที่ปรากฏในวิทยานิพนธ์สาขาวรรณคดีไทยมาสนับสนุนดังนี้

"กลอนวรรคหนึ่ง ๆ จึงมีสัมผัสอย่างน้อย ๑ แห่ง ไม่สัมผัสสระก็เป็นสัมผัสพยัญชนะ และหากนับทั้งสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะรวมกัน กลอนใน ๑ วรรค อาจมีสัมผัสได้ถึง ๕ แห่ง เช่น ช่วงโชติโรจน์ร่วงท่วงที น.ม.ส. ทรงโปรดการเล่นสัมผัสอย่างยิ่ง กนกนครจึงแพรวพราวไปด้วยสัมผัส อันก่อให้เกิดความไพเราะประทับใจผู้อ่านผู้ฟัง"

(วลีรัตน์ กฤตลักษณ์ ๒๕๒๖ : ๑๒๐)

"ผู้แต่งใช้สัมผัสสระภายในวรรคเดียวกัน ให้คล้องจองกันเป็นสัมผัสสระได้ครบทั้ง ๕ ประเภทของลักษณะสัมผัสใน การเล่นเสียงสัมผัสสระของนิราศคำกลอนนี้มีครบทั้ง ๕ วิธีดังกล่าว แสดงว่าผู้แต่งมีความตั้งใจที่จะแต่งกลอนให้ไพเราะจริง ทั้งที่ไม่ได้เป็นข้อบังคับของการแต่งกลอนว่าจะต้องมีสัมผัสใน แต่ถ้ามีก็ช่วยให้กลอนไพเราะขึ้น"

(รัตนา โอษฐ์ยิ้มพราย ๒๕๒๘ : ๘๐)

"การเล่นสัมผัสอักษรมีครบทั้ง ๗ ประเภทนี้ แสดงว่าผู้แต่งนิราศคำกลอนได้พยายามให้นิราศเกิดความไพเราะขึ้น เช่นนำชื่อพันธุ์ไม้ที่มีอักษรพยัญชนะต้นเหมือนกันมาแต่งพรรณนาโวหารโดยเล่นสัมผัสอักษรเรียงกันไป"

(รัตนา โอษฐ์ยิ้มพราย ๒๕๒๘ : ๙๒)

"กวีนิยมเล่นเสียงสัมผัสสระภายในวรรคเดียวกันในที่ทั่ว ๆ ไป บางครั้งสัมผัสสระก็อยู่ชิดกัน บางครั้งก็อยู่ห่างกัน ทั้งนี้สัมผัสสระทำให้บทประพันธ์รื่นหูขึ้น การเล่นเสียงสัมผัสสระช่วยให้เสียงภายในวรรคคล้องจองกันเป็นจังหวะ และยังเป็นจังหวะที่อยู่ชิดกันบ้าง ห่างกันบ้าง ทำให้เกิดความไพเราะหลายแบบ"

(วัฒนา เอื้อศิลามงคล ๒๕๒๘ : ๔๖)

"การเล่นเสียงสัมผัสในบทพรรณนาชมความงามของเมือง ลักษณะที่พบมากคือการเล่นเสียงสัมผัสอักษร ซึ่งกวีได้พยายามสรรหาคำหลาย ๆ แบบมาสัมผัสกัน ทั้งเป็นคำที่มีความหมายไม่ซ้ำกัน และทั้งเป็นคำที่มีความหมายซ้ำกัน โดยกวีจะใช้วิธีการแผลงคำช่วย การเล่นสัมผัสเช่นนี้ทำให้เสียงของคำในบทประพันธ์มีหลายแบบอันช่วยแต่งแต้มบทพรรณนาตรงนั้นนิดตรงนี้หน่อย ก่อให้เกิดเป็นความงามโดยส่วนรวม"

(วัฒนา เอื้อศิลามงคล ๒๕๒๘ : ๕๐)

"การเล่นเสียงสัมผัสอักษรเป็นสิ่งที่เด่นที่สุด ลักษณะหนึ่งของการเล่นคำในวรรณกรรมของหลวงธรรมาภิมณฑ์ ซึ่งนอกจากจะทำให้เสียงของคำไพเราะราบรื่นน่าฟังยิ่งขึ้นแล้ว ยังเป็นทางที่ผู้แต่งจะได้แสดงฝีมือในการเล่นคำได้อย่างเต็มที่อีกด้วย"

(จารึต เชาว์ขุนทด ๒๕๒๙ : ๔๔)

เกณฑ์การประเมินค่าเช่นนี้ จึงได้รับการวิจารณ์ว่าเป็นแนวจารีตนิยมที่มีความหมายว่าไม่เอื้ออำนวยต่อกระบวนการสร้างสรรค์นวัตกรรมแห่งวรรณศิลป์ ดังที่เกิดกระแสการกล่าวถึงความแตกต่างระหว่างงานของนักกลอน กับงานของกวี ว่า

> “กวีไทยในยุคปัจจุบันที่จะยึดงานศิลปะเป็นแนวทางชีวิต เช่น อังคาร กัลยาณพงศ์ เห็นจะหาได้ยาก เรามี ‘นักกลอน’ ที่มีฝีมือดี เรามี ‘นักแต่ง’ กวีนิพนธ์ที่พยายามจะจรรโลงไว้ซึ่งประเพณีดั้งเดิม เราหมกมุ่นอยู่กับ ‘คำ’ เราหมกมุ่นอยู่กับฉันทลักษณ์ เราหมกมุ่นอยู่กับความประณีต ความไพเราะ เรา ‘สร้าง’ กวีนิพนธ์ขึ้นมาด้วยความจงใจ แม้แต่อารมณ์เราก็ ‘สร้าง’ กันได้ .....”
>
> (บางกอกแก้วกำศรวล ๒๕๒๑ : ๒๕๕)

การศึกษาตำราประพันธศาสตร์ไทยทั้ง ๑๐ เล่ม โดยเฉพาะการได้สืบโยงไปถึงอลังการศาสตร์และพระคัมภีร์สุโพธาลังการ พบว่ากวีนิพนธ์แต่โบราณมามีปรัชญาความงามเชิงวรรณศิลป์ประการสำคัญที่สุดคือความสมบูรณ์แบบ ดังจะเห็นได้จากการขึ้นต้นปริจเฉทที่ ๑ ในพระคัมภีร์สุโพธาลังการ และปริจเฉทที่ ๒ ใน อลังการศาสตร์ ด้วยเรื่องลักษณะของโทษประการต่างๆ ในการประพันธ์ การกล่าวถึงโทษการประพันธ์มีเนื้อหาครอบคลุมถึงองค์ประกอบทุกส่วนของการเขียน คือทั้งระดับการใช้คำ การใช้ประโยค และการใช้ข้อความ ทั้งนี้มีจุดมุ่งหมายที่จะสร้างความเข้าใจพื้นฐานว่าบทประพันธ์ที่มีคุณค่านั้น คือบทประพันธ์ที่สมบูรณ์หมดจด ปราศจากข้อตำหนิใดๆ แม้ในขั้นตอนของการตกแต่ง ก็จำต้องระมัดระวังลักษณะโทษของการใช้อุปมาและรูปกะ เรียกว่า ทุฏฐาลังการ คือบทที่ทำให้อุปมาเสีย และทำให้การแต่งเสีย เป็นบทที่กวีผู้มีปัญญาพากันสยดสยองไม่กล้าใช้ (สุโพธาลังการ : ๑๗๒)

คุณลักษณะของบทประพันธ์ที่สมบูรณ์นั้นได้แก่ **ความชัดเจน** และ **ความประณีต**

ในเรื่องความชัดเจน จะเห็นได้ว่าเมื่อพิจารณาลักษณะของโทษในการประพันธ์ ผู้แต่งได้ย้ำเน้นในเรื่องความหมายของคำและเนื้อความเป็นพิเศษ ว่าคำและเนื้อความต้องมีความหมายกระจ่างชัด คือปราศจาก วิรุทธัตถันตรบท อธยัตถบท เนยยโทษ อนัตถโทษ อเปตัตถโทษ ตลอดจน สัสยโทษ คำและเนื้อความต้องมีความกระชับ ไม่เยิ่นเย้อ คือปราศจาก กิลิฏฐบท เอกัตถโทษ คำและเนื้อความพึงมีความหมายถูกต้อง ตรงกับข้อเท็จจริงหรือความเป็นไปได้ตามวิสัยแห่งโลก คือปราศจาก วิโรธิบท อติวุตถโทษ โอจิตยหีนโทษ

เมื่อพิจารณาลักษณะของคุณในการประพันธ์ ผู้แต่งได้ให้ความสำคัญแก่ปสาทคุณเป็นอันดับแรก รวมทั้งการตกแต่ง ผู้แต่งได้ขยายความว่า ภาวาลังการ คือการแต่งเรื่องราวที่ร้อยกรองบทนาม บทวิเสสนะ ที่ทำให้เข้าใจถึงความประสงค์ของผู้ประพันธ์อย่าง

ชัดเจน เหมือนกับแสดงภาพให้เด่นปรากฏ (สุโพธาลังการ : ๒๖๕) นี้เป็น “ชีวิตแห่งพันธะ” พันธะจะเกิดเป็นรูปเป็นร่างขึ้น ต้องอาศัยภาวาลังการ แม้นหาไม่แล้ว ท่านเปรียบว่าเหมือนศพ (สุโพธาลังการ : ๑๔๒) นอกจากนี้ ผู้แต่งยังย้ำเน้นในเรื่องสัมพันธภาพของการเรียบเรียง หรือการจัดวางระเบียบของข้อความ ดังที่ผู้แปลได้อธิบายไว้ว่า “การเรียงเรื่องราวต่างๆ ที่จะเรียบถึงขนาดที่เรียกว่า ‘เรียบเรียง’ ได้ ต้องกล่าวความมีลำดับไม่ลักลั่นกัน” (สุโพธาลังการ : ๓๖) ความสำคัญของการเรียบเรียงเห็นได้จากการแสดงลักษณะโทษของข้อความและเนื้อความไว้หลายประการ ได้แก่ ภัคครีติโทษ พยากิณกโทษ กมัจจุตโทษ อปักกมโทษ

ส่วนความประณีตนั้น ผู้แต่งได้ย้ำเน้นเรื่องการเกลาข้อความและเนื้อความให้เนียนและแจ่มแจ้ง พึงเลี่ยงการใช้คำตลาด คำที่ไม่ประณีต คำที่มิได้กลั่นกรอง ตลอดจนเนื้อความที่ใช้คำดาดๆ แต่เข้าใจได้ยาก ซึ่งล้วนอยู่ในข้อคัมมโทษทั้งสิ้น แม้การใช้คำวิเศษณ์ ก็ควรใช้เพื่อสนับสนุนส่งเสริมเนื้อความให้เด่นขึ้น มิใช่ทำให้เนื้อความทรามลง ในข้อ หีนัตถะ และ วิเสสนาเปกขโทษ

ในเรื่องลักษณะของคุณในการประพันธ์เป็นส่วนเสริมให้เห็นว่า ความประณีตบรรจงเป็นคุณสมบัติยอดยิ่งของบทประพันธ์ กวีควรเลือกสรรคำที่มีเสียงกลมกลืน กระชับนุ่มนวล ประกอบด้วย โอชคุณ มธุรคุณ สมตาคุณ สุขุมาลตาคุณ สิเลสคุณ และกรองคำที่มีพลังเพื่อเสริมให้เนื้อความมีโอฬารตาคุณ คือความสง่าขึงขัง มีสมาธิคุณ คือความกระทบใจ ลักษณะของคุณ เหล่านี้สะท้อนให้เห็นว่า กวีตระหนักถึงธรรมชาติและพลังของภาษา หากสามารถเกลาคำจนเนียน ทั้งเสียงและความหมาย บทประพันธ์นั้นย่อมส่งสารอันกระทบใจสู่ผู้ฟังผู้อ่านได้ และยังให้เกิดความปีติอิ่มอาบใจ

ความประณีตบรรจงในที่นี้ ยังครอบคลุมถึงการแสดงฝีมือในการตกแต่งประดับประดาเนื้อความให้วิจิตร ด้วยสิเลสาลังการ ซึ่งมุ่งเน้นชั้นเชิงในการผูกศัพท์ เพื่อสื่อความหมายอันซับซ้อน บทประพันธ์ที่มีคุณค่า นอกจากจะมีความชัดเจนแจ่มแจ้ง เป็น “ชีวิตแห่งพันธะ” แล้ว ยังต้องมีทีท่าหรือลีลาอันสง่าผ่าเผย กวีต้องรู้จักเสกสรรถ้อยคำและความอย่างบรรเจิดบรรจง เพื่อเพิ่มความเฉิดฉายพรายพริ้ง สร้าง “ชีวาแห่งพันธะ” ขึ้น

แม้แต่ในตำราประพันธศาสตร์ของไทยเราเอง ที่ไม่ปรากฏคำอธิบายเรื่องคุณและโทษในการประพันธ์ ก็ยังแทรกความคิดเหล่านี้ให้เห็นเป็นร่องรอยความเชื่อมโยงกับหลักการประพันธ์ของอินเดีย ดังเช่นการกล่าวถึงอักษรพรรคานต์ ในจินดามณี การกล่าวถึง

สัมผัสเลือน และ การใช้คำที่มีความหมายชัดเจนสื่อความกระจ่างและเป็นที่นิยมรับรู้ของคนอ่านในสังคมในตำราฉันทลักษณ์ ของพระยาอุปกิตศิลปสาร

ดังนั้น เกณฑ์การประเมินค่าว่า กลอนดี คำดี เสียงเสนาะไพเราะ จึงมีรากฐานจากปรัชญาเรื่องความสมบูรณ์แบบอันประกอบด้วยความแจ่มชัด ความประณีต และความไพเราะ ที่สำคัญ กวีนิพนธ์ที่สมบูรณ์นั้นมิใช่การประดับประดาให้ไพเราะหรือสวยงาม โดยปราศจากความเข้าใจหลักการประพันธ์ ตำราประพันธศาสตร์ทุกเล่มกล่าวย้ำประเด็นนี้อยู่เสมอ แม้แต่ในประชุมลำนำ ทั้งยังเสนอความคิดประการนี้ไว้ในบางแห่งว่า

-<u>กลอนเพราะความไม่เหมาะก็หมดรส</u> เลื่อนลดสำนวนถลำ
ชักเบื่อหูผู้ฟังชังถ้อยคำ กลุ้มกลัดกลัดอัดใจครัน
ที่พริ้งเพราะเหมาะหมดฟังหยดย้อย แช่มช้อยคารมคมสรร
อาไลย์หลงปลงปลื้มลืมคืนวัน เจียนฝันเคลิ้มหลับกับกลอน
(ประชุมลำนำ : ๘๗)

-ดูลักขณะจังหวะจัด ทำนองนั้นขัดก็ไม่ขำ
ตรองระบอบให้ชอบกระบวน <u>ถ้อยคำสำนวนอย่าให้ซ้ำ</u>
ดูในกำหนดจงจดจำ ไว้อย่าให้หลงลืม
(ประชุมลำนำ : ๑๓๑)

นั่นหมายความว่า การประดับตกแต่งไม่ใช่ลักษณะคุณของการประพันธ์เสมอไป หากกวีไม่เข้าใจ มุ่งประดับภาษามากเกินไป ก็ถือเป็นโทษ เกิดความเสื่อม และไม่มีพลังในการสื่อความหมาย

แนวคิดเรื่องความสมบูรณ์แบบมิได้ปรากฏอยู่แต่ในตำราประพันธศาสตร์เท่านั้น หากปรากฏในการประพันธ์วรรณคดีแบบฉบับของไทยมาตั้งแต่ดั้งเดิม จนกล่าวได้ว่าความคิดที่ว่ากวีนิพนธ์ที่ดีมีคุณสมบัติคือความไพเราะเสนาะพริ้งพรายของเสียง และความประณีตวิจิตรบรรจงของถ้อยคำ เป็นแนวทางการประเมินค่าที่ดำรงสืบทอดต่อเนื่องเป็นสายธารอันยาวนานในประวัติวรรณคดีไทยทีเดียว

๓) ผู้เสพ : ความมีปัญญาเสมอผู้สร้าง

ผู้วิจัยพบว่า ประชุมลำนำเป็นตำราเล่มที่กล่าวถึงบทบาทของฝ่ายผู้เสพโดยตรง ทั้งนี้เป็นเพราะว่านอกจากจะมุ่งจัดระบบแบบแผนฉันทลักษณ์แล้ว ประชุมลำนำยังมีจุดมุ่งหมายที่จะวางแบบแผนไว้เป็นแนวปฏิบัติในการอ่านกลอนและฉันท์ ดังความที่ว่า “...ละเบงแบบร้อยเรียบระเบียบอ่านกลอนแลฉันท์....” (ประชุมลำนำ : ๑)

เนื้อความหลักส่วนหนึ่งในประชุมลำนำจึงกล่าวถึงวิธีอ่านฉันท์และอ่านกลอน วิธีอ่านฉันท์ หลวงธรรมาภิมณฑ์ได้ยกข้อความที่ปรากฏในจินดามณี เล่ม ๑ มาใส่ไว้ พร้อมทั้งเพิ่มรายละเอียดบางอย่างเข้าไป โดยเน้นเรื่องของการอ่านออกเสียงให้ถูกต้อง ในท้ายข้อความบ่งชี้ชัดเจนว่า ผู้อ่านฉันท์จะต้องรู้จัก “สำรวมเสียงให้ต้องตามฐานกรณอักษร ประคองเสียงให้พร้อมด้วยกระแส แลกังวานให้ต้องตามลีลาศลำนำจึ่งจะเสนาะ” (ประชุมลำนำ : ๒๐) ดังนั้น ในการอธิบายลักษณะคำประพันธ์ของฉันท์แต่ละชนิด ท่านจึงกำหนดวิธีอ่านอย่างกระจ่าง ดังนี้

อินทรวิเชียร

วรรคที่หนึ่ง ๕ คำ ให้อ่านเป็น ๒ ตอน ตอนที่หนึ่ง ๒ คำ ตอนที่สอง ๓ คำ
วรรคที่สอง ๖ คำ ให้อ่านเป็น ๒ ตอน ตอนละ ๓ คำเท่ากัน
วรรคที่สาม ๕ คำให้อ่านเหมือนวรรคที่ ๑
วรรคที่สี่ ๖ คำให้อ่านเหมือนวรรคที่ ๒

วสันตดิลกฉันท์

วรรคที่หนึ่ง ๘ คำให้อ่านเป็น ๓ ตอน ตอนที่หนึ่ง ๒ คำ ตอนที่สอง ๒ คำ ตอนที่สาม ๔ คำ
วรรคที่สอง ๖ คำให้อ่านเป็น ๒ ตอน ตอนละ ๓ คำเท่ากัน
วรรคที่สาม ๘ คำ ให้อ่านเหมือนวรรคที่ ๑
วรรคที่สี่ ๖ คำ ให้อ่านเหมือนวรรคที่ ๒

(ประชุมลำนำ : ๒๐–๒๒)

เช่นเดียวกับกลอนที่ขึ้นหัวเรื่องใหญ่ว่า “บัญญัติอ่านกลอน” ท่านกำหนดไว้ชัดเจนว่า กลอนสุภาพ “ให้อ่านวรรคละ ๓ ตอน คือตอนที่หนึ่ง ๓ คำ ตอนที่สอง ๒ คำ ตอนที่สาม ๓ คำ ให้อ่านเหมือนกันทุก ๆ วรรค” (ประชุมลำนำ : ๕๘)

ในบทประพันธ์ที่แต่งขึ้นประกอบแบบแผนฉันทลักษณ์ มีเนื้อความหลายตอนบ่งถึงวิธีการอ่าน ที่เน้นจังหวะทำนอง จะ “ขึ้นลงรับรอง” ก็ “ให้คล้องจองดี” ถ้าอ่านถูกจังหวะต้องทำนอง ก็จะฟัง “แช่มช้อยถ้อยสุนทร วิเวกวอนผ่อนอ่านหวานจับใจ” หรือ “ฟังยิ้มกริ่มอุราแสนโอชา พาชื่นใจไม่จืดจาง” ทางตรงข้าม ถ้าอ่านผิด คือ “เฟือนสัมผัสเขวไขว้ไม่เหมาะเหมง” หรือ “เพี้ยนพจน์บทบรรเลง” ผลก็คือ “ไม่เพราะเพรงฟังก็จืดดูชืดชา”

-กลอนสุภาพแปดคำประจำบ่อน อ่านสามตอนทุกวรรคประจักษ์แถลง
ตอนต้นสามตอนสองสองแสดง ตอนสามแจ้งสามคำครบจำนวน
กำหนดบทระยะกะสัมผัส ให้ฟาดฟัดชัดความตามกระสวน
<u>วางจังหวะคำทำนองต้องกระบวน</u> <u>จึงจะชวนฟังเสนาะเพราะจับใจ</u>

(ประชุมลำนำ : ๕๕)

-อย่าให้ขัดข้อง ตามต้องที่ประสงค์
สวดร้องจองจง ให้ตรง<u>ตามทำนอง</u>
สัมผัสเป็นใหญ่ ใช้ในกลอนทั้งผอง
<u>ขึ้นลงรับรอง</u> <u>ให้คล้องจองดี</u>

(ประชุมลำนำ : ๖๕)

-คำเพลงบรรเลงขับ จะจับใจฟังวังเวงขวัญ
อาไศรยคำรำพรรณ ซึ่งสรรกลั่นพจน์ให้พึงชม
<u>ผู้อ่านหวานเพราะพริ้ม</u> <u>เอิบอิ่มโอชเอมกระเษมสม</u>
<u>พร้อมเพรียงเกลี้ยงกลม</u> <u>ลิ้นลมล้วนเพราะเสนาะครัน</u>

(ประชุมลำนำ : ๗๕)

-ดูให้สมกลมกล่อม ละม่อมพร้อมพริ้งเพราะเหมาะนักหนา
<u>ลิ้นลมคมวาจา</u> <u>เปนเครื่องอาไศรยความให้งามงอน</u>
บทบาทไม่ขาดพร่อง ถูกทำนองจองจัดฟัดอักษร
<u>แช่มช้อยถ้อยสุนทร</u> <u>วิเวกวอนอ่อนอ่านหวานจับใจ</u>

(ประชุมลำนำ : ๗๕)

-อย่าเฉยเลยลดกำหนดนับ ซ้อนซับสมคมขำ
ความแจ่มแย้มเยื้อนไม่เอื้อนอำ ถ้อยคำคมสมควร
ขับร้องทำนองบทชดช้อย ฟังพลอยละห้อย
หวานวับจับใจอาไลย์ครวญ ยวนยั่วมัวเพลินฟัง

(ประชุมลำนำ : ๘๒)

-คามรมคมคำบังคับใช้ จงให้กระหนักอักษร
นิ่มนุ่มทุ้มเอกวิเวกวอน ชะอ้อนครวญหวนจับใจ
ถ้อยคำน้ำนวลควรสดับ บังคับคงไม่สงไสย์
สำเนียงเกลี้ยงกลมกล่อมละไม พริ้งไพเราะคำน้ำนวล
ขับร้องพร้องเพราะเสนาะต้อง ทำนองร่วนโรยโหยหวน
แหบละห้อยย้อยหยดโอดครวญ ยั่วยวนใจให้เพลินฟัง

(ประชุมลำนำ : ๘๓)

-เจ็ดกับแปดแฝดแฝงแจ้งบท จงกำหนดแบบเบื้องยุบลหวัง
สิบห้าอักษรผ่อนประทัง อย่าหลงลังเลให้ตั้งใจจำ
จะร้องรับขับกลอนเล่นก็ได้ ฤๅจะใช้อ่านฟัง ก็ยังขำ
แล้วแต่ทำนองคล่องลำนำ มิได้จำกัดห้ามตามแต่ใจ
จะร้องส่งดนตรีปี่พาทย์ ฆ้องระนาดซอสีปี่ไฉน
โทนทับกรับฉิ่งทุกสิ่งไป ก็ใช้ได้ตามลำนำไม่จำกัด
แล้วแต่ใจตามจะกำหนด ให้ต้องบทแบบสรรส่วนบัญญัต
ถ้อยคำคมสมงามความชัด จึงไม่ขัดฟังชวนยั่วยวนใจ

(ประชุมลำนำ : ๘๓)

-กำหนดจงแน่ในกระแสสำเนียง ดูให้เรียบร้อยเรียงคารมคมขำ
ให้ถูกต้องพร้องเพราะเสนาะสนิท ฟังหวานหูชูชิตมิได้ชอกช้ำ
จงให้เนียนแนบเหมือนแบบที่ร่ำ ไว้นี้จงเจนใจ

(ประชุมลำนำ : ๑๓๓)

-อักษรสูงกลางต่ำ จงแจ้งจำกำหนดเสียงสำเนียงศัพท์
ถ้อยสุนทรกลอนรับ คำนวณนับในขนบให้ครบเพลง
ผิดอย่างฟังก็ขัด เฟือนสัมผัสเขวไขว้ไม่เหมาะเหมง

เพี้ยนพจน์บทบรรเลง ไม่เพราะเพรงฟังก็จืดดูชืดชา
ถูกต้องคล่องเรียบร้อย สุนทรถ้อยช้อยชัดบทภาษา
ฟังยิ้มกริ่มอุรา แสนโอชาพาชื่นใจไม่จืดจาง

(ประชุมลำนำ : ๗๖)

จะเห็นได้ว่าขนบเป็นสิ่งที่ไม่เพียงแต่ผู้สร้างต้องใส่ใจ แม้ผู้อ่าน ถ้าจะอ่านให้ออกรสก็จำต้อง “คำนวณนับในขนบให้ครบเพลง” แม้ในกาพย์ห่อโคลงนิราศประพาสธารทองแดง เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ทรงชี้แจงอย่างแจ่มแจ้ง ว่าผู้อ่านจะต้องมีความรู้เรื่องเสียง จังหวะ ทำนอง มิฉะนั้น จะทำให้ “โคลงทั้งนี้ชั่วช้าเสียไป” ดังความในโคลงสองบทนี้

อักษรเรียบร้อยถ้อย คำเหมาะ
ผู้รู้อ่านสารเสนาะ เรื่อยหรี้
บรู้อ่านไม่เหมาะ ตรงเทิ่ง ไปนา
ทำให้โคลงทั้งนี้ ชั่วช้าเสียไป
อักษรสรรค์สร้างช่าง ชุบจาน
โคลงก็เพราะเสนาะสาร แต่งไว้
ผู้รู้อ่านกลอนการ พาชื่น ใจนา
ผู้บ่รู้อ่านให้ ขัดข้องเสียโคลง

(วรรณคดีสมัยอยุธยา เล่ม ๓ : ๒๓๙)

ดังนั้น หลวงธรรมาภิมณฑ์จึงได้ระบุว่า “ผู้แต่งก็จะต้องรู้ในวิธีอ่าน ทั้งผู้อ่านก็จะต้องรู้ในวิธีแต่ง แลรู้บัญญัติสำเนียงอักษรนั้นด้วยจึงจะเสนาะ ถ้ารู้แต่แต่งไม่รู้จักอ่าน หรือรู้แต่อ่านไม่รู้จักแต่งก็ยังจะไม่เหมาะแก่กัน แลในวิธี ๒ อย่างนี้จัดเป็นอุภภาค ควรถึงพร้อมแก่ผู้ศึกษาให้สมบูรณ์” (ประชุมลำนำ : ๒๘) เป็นการยืนยันบทบาทของผู้สร้างและผู้เสพในวัฒนธรรมการสร้างงานกวีนิพนธ์ด้วย “หู” คือ ทั้งผู้แต่งและผู้อ่านจะต้องมีความรู้ในเรื่องแบบแผน มีเสียงเสนาะ อันได้แก่ สัมผัสคล้องจอง จังหวะ ทำนอง เป็นต้น และยังเป็นประจักษ์พยานถึงการดำรงอยู่ของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ในสังคมไทย “อุภภาค” (อุภ แปลว่า ทั้งสอง) ที่กล่าวถึงข้างต้น คือ การมีความรู้ร่วมกัน ทั้งในฝ่ายผู้สร้างกับผู้เสพ หรือแม้แต่ในตัวผู้สร้างเองก็ต้องสวมบทบาทผู้อ่านที่จะวิพากษ์วิจารณ์เพื่อขัดเกลาผลงานของตนให้สมบูรณ์

ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ บทประพันธ์แต่ละบทที่สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตนิโรรส ทรงนิพนธ์ประกอบฉันท์แต่ละชนิดนั้น มักจะทิ้งความไว้ดังนี้

นี้คือตะนุมัชฌา สมญาบทแบบฉันท์
ข้าสาธะกะรำพรรณ์ เสมอเนื่องคณะเมธี
(ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ ในชุมนุมตำรากลอน : ๔)

นิพนธ์พจนสมญา กุมาระละพิตาฉันท์
ธิบายบทฉบับบรรพ์ ประกาศนิกรเมธา
(ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ ในชุมนุมตำรากลอน : ๖)

ฉันทประชุมนุม รุมมวดีนาม
เสนอธิรโดยคาม ภีระกถาธรรม
(ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ ในชุมนุมตำรากลอน : ๑๖)

เนื่องเนอกเมธา ทฤศนาฉบับบรรพ์
พึงเพียรนิพนธ์พรร ณพฤติ์รู้กระทู้แถลง
(ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ ในชุมนุมตำรากลอน : ๒๑)

บทฉันทปรา กฎนามนฤมล
สุมุชีนิพน ธวิธูรทฤษฎี
(ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ ในชุมนุมตำรากลอน : ๒๘)

มวญหมู่เมธาชาติ ฉลาดลองนิพนธ์แถลง
หลากหลายบรรยายแจง กระจ่างจิตรลิขิตสาร
(ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ ในชุมนุมตำรากลอน : ๓๒)

เพื่อผู้รู้กลอน กลอักษรเชลงลอง
หลากลักษณ์หลายละบอง บทเสนอเนืองคณมุนี
(ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ ในชุมนุมตำรากลอน : ๓๔)

ขานคณเมธี สุรพลปรีชา
เชิญรินิพนธ์ภา สิตรจนากลอน
(ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ ในชุมนุมตำรากลอน : ๓๖)

ฉันทะนี้ก็เสนาะโสต รโธทธตา
นามปรำปรกถา รจิตระจัต
เสนออเนกนิกรปราชญ์ ฉลาดแลหัด
รังสกฤษดิพิพิธพัจน์ นิพนธ์ฉันท์
(ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ ในชุมนุมตำรากลอน : ๓๙)

เสนอกระวีคณอเนก รจเรขตาม
แบบฉบับนิบุณะคาม ภีรพร้องเพรง
(ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ ในชุมนุมตำรากลอน : ๔๑)

พากย์นี้ก็นามยิน ยศอินทวงษ์ฉันท์
เสนอเนืองอเนกบัณ ฑิตยานรานิกร
(ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ ในชุมนุมตำรากลอน : ๔๗)

เสนอเนื่องอเนกนรคณา ธิราภิชาติ
เฉลียวลักษณอักษรแลฉลาด วิจิตรวจี
(ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ ในชุมนุมตำรากลอน : ๖๒)

นี่เป็นการประกาศบทบาทของผู้เสพในฐานะเมธี หรือผู้รู้ ผู้ซึ่งจะต้องมีส่วนร่วมในวัฒนธรรมการสร้างของกวี แบบฉันท์นานาชนิดอันเกิดจากพระวิริยะอุตสาหะขององค์กวี มีจุดมุ่งหมายที่จะเสนอต่อผู้เสพที่มีปัญญาเสมอผู้สร้าง ทั้งนี้ ผู้มีปัญญาเสมอผู้สร้างเท่านั้นที่จะเข้าใจกฤตยาการแห่งการประพันธ์ อันจะนำไปสู่การวิพากษ์วิจารณ์ และนำไปสร้างสรรค์วรรณศิลป์ไทยให้เจริญเติบโตต่อไปได้

เมื่อพิจารณาอลังการบางชนิดในอลังการศาสตร์และพระคัมภีร์สุโพธาลังการ พบว่า นอกจากการกล่าวถึงกวีหรือฝ่ายผู้สร้างว่าต้องเป็นผู้มีปัญญาและมีฝีมืออันเกิดจากฝึกฝนแล้ว ยังมีนัยบ่งชี้ว่า ผู้อ่านผู้ฟังหรือฝ่ายผู้เสพก็พึงเป็นผู้มีสติปัญญาเสมอกัน ดังปรากฏว่ามีอลังการบางชนิดต้องอาศัยความรับรู้ร่วมกันระหว่างผู้สร้างกับผู้เสพในการเข้าใจความหมายของความเปรียบ

เช่นปริยายวุตตาลังการ ในพระคัมภีร์สุโพธาลังการ หรือ ปรยาโยกติ ในอลังการศาสตร์ คือ การกล่าวโดยอ้อม กวีแสดงเจตนาหนึ่ง แต่มีเจตนาอื่น ผู้อ่านต้องเข้าใจความเอาเอง ในตำราจึงกล่าวว่า ผู้อ่านต้องเป็นผู้มี “ปัญญาสะอาด” คือ มีปัญญาเห็นแล้ว รู้แล้ว แจ้งแล้ว จึงจะเข้าใจความหมายของความเปรียบอย่างถ่องแท้

สมาสาลังการ ก็เช่นกัน เป็นอลังการที่ผู้อ่านจะต้องมีพื้นความรู้ในแง่ขนบของการใช้คำ จึงจะเข้าใจความเปรียบที่กวีใช้ ดังที่ตำราได้ยกตัวอย่างว่า

> มหาสมุทรนี้อำนวยทั้งอมฤตอันบริสุทธิ์ เป็นบ่อเกิดแห่งรัตนะอันประเสริฐ ลึกซึ้งแท้ เราบรรลุแล้วด้วยเทอญ
>
> (สุโพธาลังการ : ๒๑๒)

ผู้แปลอธิบายว่าคาถานี้เป็นความเปรียบถึงพระสัทธรรมกับมหาสมุทร แม้กวีไม่ได้กล่าวถึงพระสัทธรรม อันเป็นบทอุปไมย กล่าวเฉพาะมหาสมุทรอันเป็นบทอุปมา ผู้อ่านก็ต้องเข้าใจความตามบริบทนี้เสมอกวีเช่นกัน

ดังนั้น นี่จึงเป็นเหตุผลที่ว่า วรรณคดีโบราณจึงใช้ศัพท์แสงแพรวพราว ดังปรากฏใน ลิลิตยวนพ่าย ทวาทศมาส นันโทปนันทสูตรคำหลวง เป็นต้น ซึ่งอุดมไปด้วยศัพท์บาลีสันสกฤต เขมร มีการแผลงศัพท์ที่แสดงความรู้ทางอักษรศาสตร์อันลึกซึ้ง รวมทั้งการใช้โวหารประเภทกล่าวอ้างถึงตำนานหรือวรรณคดีโบราณ เป็นสิ่งที่กวีตระหนักถึงบทบาทของผู้เสพ ในฐานะผู้มีความรู้ที่จะเข้าใจความหมายของตัวบทร่วมกัน

กล่าวได้ว่า การสร้างและเสพในขนบของวรรณคดีแบบฉบับโบราณ เป็นกระบวนการที่จะต้องอาศัยภาวะทางปัญญาอันประณีตและสุขุมเสมอกันทั้งสองฝ่าย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๕
กฤตยาการแห่งกล : หัวใจของการสร้างขนบวรรณศิลป์ในวรรณคดีไทย

จากการวิเคราะห์ตำราประพันธศาสตร์ ทั้งของอินเดียและของไทยในบทที่ ๒ และบทที่ ๓ และการสังเคราะห์ลักษณะร่วมของตำราทั้ง ๑๐ เล่มในบทที่ ๔ ผู้วิจัยพบว่าตำราประพันธศาสตร์ไทยได้แสดงแนวคิดสำคัญในการสร้างสรรค์วรรณศิลป์คือกฤตยาการแห่งกล

ผู้วิจัยเลือกใช้คำ กฤตยาการ ตามที่จินดามณี เล่ม ๑ กล่าวไว้ ดังข้อความที่ว่า “ผิจะดูเยี่ยงให้ดูเยี่ยงแต่ กลบท กลพินธุ์ กลศัพท์ และกระทำโดย กฤตยาการ กาพยโคลง และกลอนฉันท์ ทั้งหลายนั้นเถิด” (จินดามณี : ๔๔) กฤตยาการ เป็นคำสันสกฤต มีความหมายสองประการ ความหมายแรกหมายถึงการกระทำ ความหมายที่สอง หมายถึงมนต์เสน่ห์ ดังที่ปรากฏใช้ในลิลิตพระลอว่า “หาแม่มดทั่วหน้า หมู่แก้กฤติยา” และในโคลงโลกนิติ ว่า “มนต์กฤตยานั้นซั้น เสื่อมสิ้นทุกวัน” (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ๒๕๒๕ : ๕๖) ผู้วิจัยใช้คำกฤตยาการทั้งสองความหมายคือ กระบวนการสร้างหรือการกระทำซึ่งกล อันก่อให้เกิดมนต์เสน่ห์แห่งการประพันธ์ และมีความเห็นว่า คำกฤตยาการแห่งกลเป็นคำสำคัญที่ช่วยไขความกระจ่างแก่กระบวนการสร้างขนบวรรณศิลป์ของไทย เป็นการประกาศทฤษฎีการประพันธ์ของไทยอย่างภาคภูมิว่า วรรณศิลป์ไทยมีหัวใจคือ กฤตยาการในการใช้กล ๓ ประการ คือ กลแห่งเสียง กลแห่งศัพท์ และกลแห่งบท

ในบทที่ ๕ นี้ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาเครื่องมือที่กวีได้ใช้สร้างกฤตยาการแก่บทประพันธ์ เพื่อพิสูจน์ให้เห็นว่า ความรู้ในการเล่นซึ่งกลดังกล่าว มีกระบวนการสั่งสมและสืบทอดต่อกันมา และเพื่อแสดงให้เห็นว่า ด้วยกฤตยาการนี้เอง ตัวบทวรรณคดีไทยของเราจึงสมบูรณ์พร้อมทั้งความแจ่มชัด ความประณีต ความไพเราะ รวมทั้งมีความซับซ้อนในการส่งสารทางอารมณ์อันเข้มข้น

ในที่นี้ จะได้ประมวลข้อมูลสำคัญบางส่วนจากตำราประพันธศาสตร์ และวิเคราะห์ตัวบทวรรณคดีแบบฉบับ เพื่อแสดงให้เห็นว่า ทั้งตำราประพันธศาสตร์ไทยและตัวบทวรรณคดีได้ร่วมกันฉายแนวคิดเรื่องกฤตยาการแห่งกลอย่างไร ดังหัวข้อที่ได้จัดเรียงลำดับตามหน่วยภาษาจากเสียง คำ ไปถึงข้อความ ต่อไปนี้

๕.๑ กลแห่งเสียง

๕.๒ กลแห่งศัพท์

๕.๓ กลแห่งบท

๕.๑ กลแห่งเสียง

กวีไทยให้ความใส่ใจเป็นพิเศษในเรื่องเสียงเสนาะ ซึ่งได้สถาปนาเป็นหัวใจของการสร้างและการประเมินค่ากวีนิพนธ์ไทย ดังคำอธิบายของศักดิ์ศรี แย้มนัดดา ว่า

> "บทประพันธ์หรือกวีนิพนธ์จะดีสุดยอด หรือจะเลวถึงที่สุดขนาดฟังไม่ได้ ก็คือ เสียง เพราะคนโบราณนั้นรู้ความไพเราะของกวีนิพนธ์จากการฟัง ถ้าเสียงของคำประพันธ์นั้นดี คำประพันธ์นั้น ๆ รับรองกันว่าใช้ได้ ถ้าเสียงของคำประพันธ์ไปไม่ไหว ฟังไม่ถูกหู คำประพันธ์นั้น ๆ ก็เป็นอันตกไป ไม่ต้องพูดถึงอีก เสียงจึงมีความสำคัญเป็นอย่างมาก เป็นเทคนิคที่กวีแต่ละคนจะต้องใช้ให้เป็น เรียกว่าถ้าไม่รู้เรื่องเสียงและใช้ไม่เป็น ก็ไม่นับเป็นกวีเอาทีเดียว"
>
> (ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา ๒๕๓๔ : ๑๒๘)

ในจินดามณี เล่ม ๑ เมื่อจะแสดงแผนผังของโคลงสี่สุภาพ กล่าวไว้ว่า "ผิวผู้จะทำสุภาพโคลงให้ดูดุจกระบวนดั่งนี้" (จินดามณี : ๓๑) กุสุมา รักษมณีอธิบายคำ "กระบวน" ในข้อความดังกล่าวว่า หมายถึง "ฉันทลักษณ์ซึ่งระบุข้อกำหนดต่าง ๆ ได้แก่ จังหวะของเสียง ซึ่งเกิดจากการกำหนดจำนวนคำ การสลับน้ำหนักของเสียง การผูกคำคล้องจอง ข้อกำหนดเหล่านี้ทำให้เสียงในวรรณคดีร้อยกรองมีกระบวนแบบ (pattern) เฉพาะตัวที่สืบทอดต่อ ๆ กันมา" (กุสุมา รักษมณี ๒๕๔๐ - ๒๕๔๑ : ๒๓ -๒๕)

ตำราประพันธศาสตร์ไทยได้พิสูจน์ให้เห็นความสำคัญของกระบวนดังกล่าวอย่างต่อเนื่อง โดยแสดงให้เห็นว่า ในกระบวนแบบที่เป็นหลัก เช่น โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน แต่ละกระบวนนั้น ถ้ากวีเข้าใจกฤตยาการแห่งกล คือรู้จักปรับเปลี่ยนข้อกำหนดจำนวนคำ สลับน้ำหนักของเสียง ยักย้ายตำแหน่งคำสัมผัส ก็จะสามารถสร้างสรรค์แบบแผนฉันทลักษณ์ใหม่ขึ้นได้ เช่น กรณีของการสร้างคำประพันธ์ประเภทลำนำ ใน ประชุมลำนำ การยักย้ายตำแหน่งคำสัมผัสให้เกิดโคลงถึง ๑๐ ชนิด ในกาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะ การผสมผสานข้อบังคับของฉันทลักษณ์หลักทำให้เกิดกานต์ ในประชุมลำนำ ตุรงคธาวี มหาตุรงคธาวี ในกาพยสารวิลาสินี รวมทั้งการสร้างสรรค์กลบทหลากหลายชนิดในกลบทศิริวิบุลกิตติ์

เมื่อได้ศึกษาตำราประพันธศาสตร์และวรรณคดีแบบฉบับแล้ว ผู้วิจัยพบว่าการเล่นกลแห่งเสียงในกวีนิพนธ์ไทยปรากฏชัดเจนใน ๒ กรณีคือ

๑) การเล่นจังหวะเสียง
๒) การเล่นเสียงสัมผัสใน

๑) การเล่นจังหวะเสียง

การเล่นกลแห่งเสียง นอกจากจะส่งผลให้เกิดฉันทลักษณ์ใหม่ขึ้น ยังมีผลต่อการสร้างจังหวะ และท่วงทำนองของงานร้อยกรอง ดังจะได้อธิบายใน ๒ ประเด็นดังต่อไปนี้

(๑) <u>กลบทกับจังหวะกลอน</u>

จากการวิเคราะห์กลบทศิริวิบุลกิตติ์ ผู้วิจัยพบว่า กลบทประเภทบังคับการซ้ำเสียงสระ ซ้ำเสียงพยัญชนะ และซ้ำคำ ส่งผลให้กลอนมีลีลาจังหวะแตกต่างกันได้หลายแบบ ซึ่งสืบเนื่องจากการเลื่อนตำแหน่งการซ้ำภายในวรรคของกลอน

จังหวะของกลอนกลบท ๒ กลุ่มนี้ มี ๓ แบบ คือ
๑. จังหวะมาตรฐาน
๒. จังหวะเน้น
๓. จังหวะสมดุล

๑. จังหวะมาตรฐาน

การกำหนดตำแหน่งคำสัมผัสสระในคำที่ ๓ กับ ๔ ๕ กับ ๖ ๕ กับ ๗ หรือ ๖ กับ ๗ ช่วยสร้างจังหวะหยุดที่คำส่งสัมผัส เพื่อเชื่อมเสียงไปยังคำรับสัมผัสในช่วงคำต่อไป ทำให้เกิดจังหวะกลอนแบบมาตรฐาน คือ แบ่งจำนวนคำในกลอนแต่ละวรรค เป็น ๓ จังหวะ ๓-๒-๓ ในกรณีวรรคละ ๘ คำ หรือ ๓-๓-๓ ในกรณีวรรคละ ๙ คำ

กลบท สิงโตเล่นหาง ช้างชูงวง มธุรสวาที เป็นกลบทที่บังคับซ้ำเสียงสระในตำแหน่งคำดังกล่าว จากตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า การส่งรับสัมผัสเช่นนี้ทำให้เราต้องอ่านให้เป็นจังหวะ ๓-๒-๓ หรือ ๓-๓-๓

สิงโตเล่นหาง

พวกอำมาตย์ / แห่งท้าว / เจ้ากรุงศรี ล้วนเลิศดี / เกรงหมด / ทศทิศา

ช้างชูงวง

บุตรบังคม / ก้มเสียรราบ / กราบทูล ตามเค้ามูล / สกูลนักปราชญ์ / มาทพิสไมย

มธุรสวาที

อตีเต / แต่นาน / นิทานหลัง มีนครัง / หนึ่งกว้าง / สำอางศรี

ชื่อจำบาก / หลาก เลิศ / ประเสริฐดี เจ้าธานี / ยศกิตติ์ / มหึศรา

แม้แต่กลบทกลุ่มที่บังคับซ้ำเสียงพยัญชนะ จะเห็นได้ว่า ถ้าเป็นชนิดที่เพิ่มสัมผัสสระในตำแหน่งคำดังกล่าว ก็เกิดจังหวะอ่านเป็น ๓-๒-๓ หรือ ๓-๓-๓ เช่นกัน

อักษรล้วน

จักกลับกล่าว / ด่าวเดิม / ดาบสน้อย ครั้นสุริยะ / ลอยเลื่อนล่อง / ส่องสวัสดิ์

งูกระหวัดหาง

โพธิสัตว์ / ตรัสฟัง / แจ้งจังจิตร ใจเจ้าคิด / แช่มชื่น / รื่นเริงแสน

กบเต้นต่อยหอย

ยกหัตถ์น้อม / ยอมหัตถ์นั่ง / ขึ้นตั้งเศียร

น้ำใจตรึก / นึกจิตตรอง / ต่างทองเทียน แจ่มจำนอง / จองจำเนียร / บังคมคัล

อักษรสลับล้วน

เศร้าโศกแสน / แค้นครุ่นคิด / จิตรจวนจาก บ่ายเบี่ยงบาก / มากมายเมียง / เสียงโศกสง

กบเต้นสลักเพชร

จนแต่นก / จกเต้นหน้า / จาตามแน่น มองหน้าสู / หมู่นกแสน / แม่นเนตรใส

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๒. จังหวะเน้น

โดยธรรมชาติของงานร้อยกรองที่มีการเลือกเฟ้นคำมาเรียงร้อยเข้าตามกระสวนแบบที่กำหนด เราต้องอ่านออกเสียงเป็นจังหวะจะโคนตามกระสวนแบบนั้น ๆ เมื่อใช้คำคำหนึ่งซ้ำติดกัน จึงบังคับให้อ่านเน้นคำที่ซ้ำนั้นเป็นพยางค์หนักขึ้นกว่าปกติ กลบทกลุ่มบังคับซ้ำคำจำนวนหนึ่งบังคับซ้ำคำคำเดียวในตำแหน่งที่ชิดกัน ทำให้เกิดจังหวะเน้นในตำแหน่งคำที่ซ้ำ ดังปรากฏในกลบทธงนำริ้ว รักร้อย ตรีพิธพรรณ มยุราฟ้อนหาง

ธงนำริ้ว

นับนับตั้งแต่นั้นแม่ขวัญเมือง **ผ่องผ่อง**ผิวผุดเหลืองรุ่งเรืองสุด

รักร้อย

ยังมี**เมืองเมือง**ใหญ่หนึ่งไพบูลย์ พร้อม**สกูลสกูล**วงษ์ทั้งพงษา

ตรีพิธพรรณ

นางศรียอด**ศรีศรี**ระมะตี อัญชุลียก**ชุลีชุลี**สอด

มยุราฟ้อนหาง

หวลหวลเจ้าครวญหาว่า**กำม์กำม์** **อกอก**เอ๋ยเวรมาจำจอง**ผลาญผลาญ**

จะเห็นได้ว่า เราต้องอ่านย้ำน้ำหนักคำที่ใช้ซ้ำให้เป็นพยางค์หนักทั้งสองคำ โดยเฉพาะมยุราฟ้อนหาง ใช้คำซ้ำกันสองแห่งทั้งต้นวรรคและท้ายวรรค การซ้ำน้ำหนักคำจึงเกิดถี่ติด ๆ กัน เป็นจังหวะเน้นที่รุกกระชั้น หนักแน่น

แม้แต่การซ้ำเสียง ถ้าซ้ำในตำแหน่งชิดกันที่ไม่ใช่ตำแหน่งคร่อมจังหวะอย่างคำที่ ๓ กับ ๔ แล้ว ก็บังคับให้อ่านออกเสียงเน้นหนักในคำที่ซ้ำเสียงติดกันนั้นได้เช่นกัน ตัวอย่างที่น่าสนใจ คือ กลบทก้านต่อดอก

ครั้นรุ่งรางสว่าง**รัศมีศรี** พระภูมีลีเดิร**เนินป่าหา**
ซึ่งผลไม้ไกล้กลาด**ดาษป่ามา** ให้กัลยาเสวย**เชยสมชม**
ถึงเนินวิบูลย์บรรพ์**อันกว้างขวาง** พระพานางย่างเดิรเนิน**พนมสม**
เห็นบรรณศาลาสุด**อุดมชม** น่านิยมซื่อจิตร**พิศมัยใน**

ก้านต่อดอก บังคับซ้ำเสียงสระท้ายวรรค ๒ คำ และแนวโน้มการใช้คำในตำแหน่งนี้ มักจะปรากฏเป็นคำสองคำ แต่มี ๓ พยางค์ เช่น รัศมีศรี พนมสม เมื่อพยางค์ที่ ๒ กับ ๓ เป็นสระเสียงเดียวกัน ทำให้เกิดช่วงต่อของพยางค์ห่างจากกัน การออกเสียงพยางค์ที่อยู่ตรงช่วงต่อห่าง มักจะลงน้ำหนักด้วยการเน้น และเสียงที่ประกอบกันเป็นพยางค์ที่ลงน้ำหนักพยางค์สุดท้ายก่อนช่วงต่อห่างจะหนักแน่นชัดเจน (กาญจนา นาคสกุล ๒๕๔๑ : ๑๖๒) ดังนั้น เราจึงออกเสียงรัศมีศรี เน้นน้ำหนักพยางค์ / mi:^{4} / มากกว่าพยางค์อื่น หรือเมื่อปรากฏเป็นคำ ๒ คำที่แยกกันอิสระ แต่เป็นเสียงสระเดียวกัน ช่วงต่อของคำสองคำนั้นก็มีลักษณะห่างกัน ทำให้ต้องหยุดจังหวะเสียงในพยางค์ก่อนสุดท้าย และทอดเสียงเน้นจังหวะในคำนั้นมากขึ้น เช่น เนินป่าหา เราหยุดจังหวะเสียงที่พยางค์ / pa:^{1} / นิดหนึ่ง เกิดเป็นพยางค์เน้น ก่อนที่จะเชื่อมเสียงไปที่พยางค์สุดท้าย / ha:^{4} / ซึ่งเน้นพยางค์ทอดเสียงยาวขึ้นกว่าปกติ

๓. จังหวะสมดุล

เมื่อบังคับซ้ำทั้งคำ ซ้ำทั้งเสียง ในกระสวนข้อความเดียวกัน เกิดเป็นกลุ่มเสียงที่คอนจังหวะให้สมดุลกัน กลบทอักขรโกศล ตรียมก พิณประสานสาย จตุรงคนายก ดุริยางคจำเรียง มีลักษณะของการจัดชุดคำที่ซ้ำเสียงพยัญชนะมาเรียงติดกัน อ่านได้จังหวะสมดุลดังนี้

อักขรโกศล

ราชาราชัง / นั่งนึกฟัง **วาทาวาทัง** / สั่งเสียสูญ

ตรียมก

สิ้นอาสัญ / **ในอาศรม** / **ที่อาไศรย** **อนาถใจ** / **อนาโถ** / **โอ้อ้างขนาง**

พิณประสานสาย

สมควรจวน/ **สมคำจำ** / **สมคิดจิตร** **ที่คิดผิด** / **ที่คาดผาด** / **ที่คังผัง**

จตุรงคนายก

จักกรีดจักกราย / **จักย้ายจักย่อง** **ไม่เมินไม่มอง** / **ไม่หมองไม่หมาง**

ดุริยางคจำเรียง

หวั่นหวั่นจิตร / **คิดคิดไป** / **ใจใจหวล** **อ่อนอ่อนท้อ** / **รอรอรวน** / **นวลนวลสมร**

จะเห็นได้ว่า ราชาราชัง วาทาวาทัง ใน อักขรโกศล อ่านเป็นจังหวะ ๒-๒ ที่สมดุลกัน สิ้นอาสัญในอาศรมที่อาไศรย ใน ตรียมก เราอ่านเป็นจังหวะ ๓-๓-๓ และลงน้ำหนักเสียงที่พยางค์ที่ ๓ ในแต่ละช่วง คอนเสียงเป็นจังหวะ ๓ ช่วง คือ สิ้นอาสัญ / ในอาศรม / ที่อาไศรย จักกรีดจักกรายจักย้ายจักย่อง ในจตุรงคนายก อ่านได้จังหวะสมดุลกันสองชุด ชุดละ ๔ พยางค์ แต่ละชุดยังคอนเสียงกัน อีกทั้งต้องเน้นเสียงคำที่ซ้ำให้หนักขึ้นด้วย -- จักกรีด จักกราย / จักย้าย จักย่อง

พิณประสานสาย ก็เช่นกัน อ่านได้จังหวะสมดุลกัน ๓ ช่วง สมควรจวน / สมคำจำ / สมคิดจิตร และยังซ้ำเสียงพยัญชนะโดยมีคำอื่นคั่น ช่วยเชื่อมเสียงแต่ละช่วงให้ชิดกัน นอกจากนี้ยังบังคับซ้ำเสียงสระติดกันทั้ง ๓ ช่วง อ่านได้จังหวะเน้นที่ช่วงต่อห่างของพยางค์ที่ ๓ กับ ๔ หนักแน่นขึ้น

บรรดากลบททำนองกบเต้น อันได้แก่ กบเต้นสามตอน กบเต้นต่อยหอย กบเต้นสลักเพชร ก็เช่นกัน นอกจากจะมีจังหวะเสียงมาตรฐาน ๓-๓-๓ แล้ว ด้วยอิทธิพลของการซ้ำเสียงพยัญชนะคั่นห่างเป็นช่วงอย่างสม่ำเสมอ ทำให้จังหวะอ่านสมดุล คอนเสียงเสมอกัน เหมือนจังหวะกบกระโดด

กล่าวได้ว่า การบังคับซ้ำเสียงสระ พยัญชนะและซ้ำคำในตำแหน่งที่หลากหลายในกลบทศิริวิบุลกิตติ์ เป็นตัวอย่างอันดีของการสร้างลีลาจังหวะของกลอนให้งอกงาม และเป็นเครื่องยืนยันว่า กวีไทยให้ความสำคัญในเรื่องของเสียงเสนาะและจังหวะในบทประพันธ์อย่างยิ่งยวด

(๒) กลอนในฉันท์ ฉันท์ในกลอน

ในประชุมลำนำได้สร้างคำประพันธ์ประเภทลำนำขึ้น กลอนมีลำนำกลอนกานต์มีลำนำกานต์ ซึ่งมีลักษณะของการลดเพิ่มจำนวนคำในวรรคหน้าและวรรคหลังของคำประพันธ์ ลำนำของหลวงธรรมาภิมณฑ์เริ่มต้นด้วย ลำนำประเทียบฉันท์ ซึ่งเกิดจากการตัดคำครุลหุของคำประพันธ์ประเภทฉันท์ออก ดังตัวอย่างนี้

ลำนำ ๑๑ ประเทียบอินทรวิเชียรฉันท์

เริ่มพจนลำนำถวิล	ประเทียบอินทวิเชียรฉันท
สี่วรรคอักษรบัญ	ญัตอ้างสิบเอ็จมี

ลำนำ ๑๒ ประเทียบวังสัฏฐฉันท์

ลำนำประเทียบตัด อย่างวังสัฏฐฉันทอย่าฉงน
กำหนดสี่วรรคยล บัญญัติไว้สิบสองแสดง

แม้ว่าจังหวะคำยังมีกลุ่มเสียงหนักเบาอย่างฉันท์ แต่สังเกตได้ว่า ด้วยอิทธิพลของพยางค์คำโดดที่มาร้อยเรียงเข้าด้วยกัน ช่วยลดลักษณะการออกเสียงหนักเบาลง อาจกล่าวได้ว่านี่เป็นความพยายามที่จะปรับลักษณะเสียงหนักเบาของฉันท์บาลีให้เข้ากับระบบเสียงของภาษาไทยที่มีคำพยางค์หนักมากกว่าพยางค์เบา หรือมีคำพยางค์เดียวมากกว่าคำหลายพยางค์ ลักษณะเช่นนี้ปรากฏในกาพย์สุรางคนางค์ บท “เรากินแตงโม” ที่แต่งขึ้นเพื่อให้จำคณะทั้ง ๘ ของ ฉันท์บาลี ดังที่กล่าวไปแล้วก่อนหน้านี้

ในขณะที่กลบทศิริวิบุลกิตติ์ มีกลบทกลุ่มหนึ่งที่ใช้คณะของฉันท์บางชนิด มาแยกวางไว้ในตำแหน่งต้นคำในแต่ละวรรคของกลอน เช่น

กลบทอินทาธิกร

∪∪| ∪∪|
ครั้นรุ่งสุริยเรืองบรรเทืองแสง ส่องสีวีแจ้งจำรัสไข
|∪| ∪∪
นรานเรศเรืองฤทธิไกร ยกโยธาคลาไคลข้ามดงดอน

กลบทมาลินีโสภิต

||| |||
ปะทะปะทังหวังบุตรจะมาถึง จะริจะรึงลูกรักได้รักษา
∪∪∪ |∪∪
ถึงตายเป็นเห็นพักตร์พระมารดา จะปลื้มใจชนมาเมื่อวายปราณ
|∪∪
จะได้ใครให้พระอรหัง

นี่ก็เป็นความพยายามที่จะทดลองใช้เสียงหนักเบาของกลุ่มพยางค์อย่างฉันท์บาลีมาช่วยสร้างความแปลกแก่ลีลากลอนที่ปรกติมีจังหวะทำนองเรียบเสมอกันทั้งวรรค

ทั้งลำนำประเทียบฉันท์ และ กลบทกลุ่มบังคับคณะฉันท์ เป็นความพยายามที่จะทดลองผสมผสานระบบเสียงที่แตกต่างกันสองระบบ คือ ระบบเสียงหนักเบาอย่างฉันท์บาลี กับระบบเสียงพยางค์อย่างภาษาไทยให้กลมกลืนกัน

ความพยายามที่จะผสมผสานระบบเสียงของ ๒ ภาษาเช่นนี้ ยืนยันได้ว่ากวีไทยได้สำรวจเครื่องมือของเสียงอย่างละเอียดถี่ถ้วน ว่าจังหวะเสียงหนักเบาและจังหวะเสียงเน้นพยางค์ หากนำมายักย้ายถ่ายเปลี่ยนจังหวะเสียงอย่างเหมาะสม งานประพันธ์นั้นจะมีท่วงทำนองที่เสนาะชวนฟัง

๒) การเล่นเสียงสัมผัสใน

นอกจากการใช้สัมผัสนอกตามข้อบังคับของฉันทลักษณ์ทุกประเภทแล้ว ตำราประพันธศาสตร์ของไทยทุกเล่มยืนยันร่วมกันว่า สัมผัสใน เป็นเครื่องมือสำคัญของการสร้างกฤตยาการในลำดับแรกสุดของกวีนิพนธ์ไทย และที่สำคัญ หัวใจของการเล่นเสียงสัมผัสในก็คือกลบทนั่นเอง ดังจะเห็นได้ว่าข้อบังคับการซ้ำเสียงสระในกลบทศิริวิบุลกิตติ์เริ่มต้นจากการบังคับสัมผัสสระหรือสัมผัสในเพียงหนึ่งแห่งในกลบทชื่อสิงโตเล่นหาง

วรรณคดีแบบฉบับของไทยได้แสดงชัดเจนเช่นกันว่า การเล่นเสียงสัมผัสในเป็นขนบทางวรรณศิลป์อันขาดเสียมิได้ นับตั้งแต่ลิลิตยวนพ่าย วรรณคดีเอกสมัยอยุธยาตอนต้นเป็นต้นมา เราจะเห็นแนวนิยมการเล่นเสียงสัมผัสอักษรในลักษณะสัมผัสคู่ ๒ คำในวรรคหลังของแต่ละบาทของโคลง เช่น

๑. เรืองรวีวรจ้า แจ่มจันทร
๒. เอกาทสเทพแส้ง เอาองค์
๓. พระเสด็จดำรงรักษ ล้ยงโลก
๔. ทุกเทพทุกท้าวไหงว้ ช่วยไชย
๕. ทุกเทศทุกท้าวไท้ นอบเนือง
๖. พระมาสมสำภาร เพญโพธิ ไส้แฮ
๗. มาสำแดงสิทธิศิลป เลอศล้น
๘. มาสืบสีมาข้า ข่มเขญ
๙. เอกทยาศรยแสวง ชอบใช้
๑๐. เอกาจลดำรงรักษ รองราษฎร์ ไส้แฮ

๑๑. เอกสัตวเกื้อให้ ส่างศัลย์
๑๒. เทวภาพเทวหกพ้น แว่นไว
๑๓. ไตรโลกยไตรไตรภพ ท่ววแท้
๑๔. คมจตุรคุณฤๅ กีดก้นน
๑๕. นันตรียเบญจัก ไปล่เปลื้อง
๑๖. เบญจพิมุดดีท้าวไท้ ถี่แถลง
๑๗. ยัฏนิวรเว้นล้วน เผื่อผล
๑๘. ยัฏบดลดยงดล คอบเคื้อ
๑๙. สับดสิทนนดรแจง แจกแจ้ง
๒๐. อัษฎเบญญาได้ ช่วยชาญ
๒๑. นพรูปรยงนพมาน ล่งล้วน
๒๒. ทศกุศลทศกษิณ สืบส้าง
๒๓. ทศโกรธพระเจ้ามล้าง เน่งนอน
๒๔. กลแต่งกลต้องรี้ รอบรณ
๒๕. กลโจทยกลแจงอรรถ ปล่งแปล้

เช่นเดียวกับ**กำสรวลโคลงดั้น** วรรณคดีเอกร่วมสมัยกับ**ลิลิตยวนพ่าย** ดังปรากฏตัวอย่างจำนวนมาก เช่น

๑. อำนาจบุญเพรงพระ ก่อเกื้อ
๒. ทุกแห่งห้องพระเจ้า น่งงเนือง
๓. เต็มร่ำสวรรคฤๅปาง แผ่นเผ้า
๔. แสนยอดแย้มแก้วเก้า เฉกโฉม
๕. เรือนทองเทพแปลงปลุก ยินยาก
๖. แสนโกฏบยลยิน หยาดเยื่อ
๗. ยววจรรจับแขนขืน เดอดดิ้น
๘. หน้าเจ้าชู้ช้อยฉาบ แรมรักษ์
๙. สาวส่งงเลวงเต็ม ฝ่งงเฝ้า
๑๐. จากนางกระจะแล ลิวโลด
๑๑. จากมามืดตาวยน วองว่อง
๑๒. จากมานักนิ่นเนื้อ นอนหนาว
๑๓. หนาวเหนื่อยมือแก้วกู้ มุ่นมือ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๑๔. เตมย่านบรู้กี้ ถ่งงแถม
๑๕. อกก่ำเพราะชู้ให้ ตื่นตี
๑๖. โพรงชรอกโชรมแขวะศรี โศรกศร้อย
๑๗. เมืองเปล่าปลิวใจหาย น่าน้อง
๑๘. เมืองมิ่งหลายเจ้าไว้ รยกโรย
๑๙. รักเทพจำสารโดย บอกบ้าง
๒๐. อกอยู่เพราะน้องไห้ ตากตน
๒๑. สวายสวาสดิธรณีนาง มิ่งไม้
๒๒. สารส่งงทุกต้นไม้ ลนนลุง
๒๓. ควายประชลเพราะพรยว ตื่นเต้น
๒๔. บางลวบบ้างเหล้นบ้าง ง่าเงย
๒๕. รยมทนนทึงแทงโลม ลิ่นเล้า
๒๖. ให้บำรุงหน้าเหน้า จอดใจ

รวมทั้งทวาทศมาสโคลงดั้น ที่มีความถี่ในการเล่นเสียงสัมผัสอักษรคู่ ๒ คำ สูง มีตั้งแต่บาทเดียว สองบาท สามบาท และเล่นทั้งสี่บาท ดังนี้

๑. วาทาประภาภักตร พรายแพร่ง
๒. เสียสำฤทธิอาหาร แหล่งเล้น
นัยนามพุลาลส ศัลย์เสพย์
๓. ปางเจ็บช่ำงือถวิล ลิวโลด
ยังพร่ำน้าวน้องเหน้า ร่วมเรียง
๔. ฤาเออกอาสเนื้อ นงนุช
เจ็บจำ่างายทรวงธร หล่มล้ม
๕. แสงรพีพรรณผืน ฟอดฟ้า
เจ็บไป่ปานเจียรเจ้า จากจร
๖. แสนนทีธารเทียร หาดแห้ง
อาดูรกระอุอก เรียมราส
สมรจากเจียรร้อยแล้ง ไป่ปาน
๗. ทินกรแจ้งแจ่ม หาวหน
ธารนทีชลหาย หาดแห้ง
อกเรียมนิราชล เจ็บจาก กันนา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๘.	สงวนสร้อยเสาวภาคย์เนื้อ	นวลนาง
	ฤาห่อนนาสาสอง	ห่างหั้น
	ในทิพยบรรฐรณ์กลาง	ชมชื่น
	ฤาห่อนองค์แก้วกั้น	กิ่งกร
๙.	สุดโพยมเวหาศห้อง	หาวหน
	สุรสุเรนทราธร	เฟื่อยฟ้า
	ปรัถพีนิราชล	เห็นหาด
	ร้อนไป่ปานเรียมถ้า	จากเจียร

แบบแผนของโคลงสี่ โดยเฉพาะโคลงสี่ดั้น กำหนดให้ในแต่ละบาทมีวรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๒ คำ การใช้สัมผัสคู่ ๒ คำในวรรคหลังของแต่ละบาทเช่นนี้แสดงให้เห็นว่ากวีไทยมิได้จนต่อกฎข้อบังคับของแบบแผนแต่อย่างใด หากได้อาศัยเงื่อนไขหรือข้อจำกัดของฉันทลักษณ์มาใช้ประโยชน์ กล่าวคือตำแหน่ง ๒ คำในวรรคหลังเป็นตำแหน่งคำที่เอื้อต่อการลงน้ำหนักเสียง หลังจากที่ต้องอ่านเอื้อนเสียงหรือทอดเสียงใน ๕ คำของวรรคแรกมาแล้ว ดังนั้นการใช้สัมผัสคู่ ๒ คำในวรรคหลังเช่นนี้ มีผลต่อการสร้างเสียงเสนาะของเสียงพยัญชนะต้นให้กระทบกัน

นอกจากนี้ ยังน่าสังเกตอีกว่าคำสัมผัสอักษร ๒ คำนี้มีลักษณะความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ใน ๓ ลักษณะ ดังนี้

๑. เป็นคำคู่ เช่น นอบเนือง แว่นไว ก่อเกื้อ ไปล่เปลื้อง กีดก้นน ลิวโลด โศรกศร้อย ตื่นเต้น ง่าเงย ลิ่นเล้า ลันลุง

๒. เป็นวลี ประกอบด้วย คำนามกับคำขยาย คำกริยากับคำขยาย หรือคำขยายกับคำขยาย ซึ่งบางคำอาจจะเรียงลำดับคำสับที่กัน เช่น แจ่มจันทร เพ็ญโพธิ ถี่แถลง ทั่วแท้ คอบเคื้อ

๓.เป็นภาคแสดง ประกอบด้วย กริยากับกรรม เช่น เลี้ยงโลก ข่มเข็ญ รองราษฎร์ ส่างศัลย์ มุ่นมือ ตากตน จอดใจ

ลักษณะที่เป็นคำคู่ถือเป็นการใช้คำสองคำเสริมความแก่กันให้หนักแน่นขึ้น เช่นเดียวกับลักษณะที่เป็นวลีที่คำหนึ่งประกอบอีกคำหนึ่งเพื่อขยายความ ส่วนลักษณะที่เป็นภาคแสดง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของประโยคเป็นส่วนที่น่าสนใจ ว่ากวีสามารถเลือกสรรคำเพียง ๒ คำมาประกอบกัน ที่นอกจากจะสัมผัสเสียงพยัญชนะต้นแล้ว ยังได้ครบกระแสความ

ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่า การใช้คำสัมผัสคู่ ๒ คำในวรรคหลังของแต่ละบาทในโคลงสี่ แสดงให้เห็นฝีมือของกวีในการสรรคำที่เอื้อประโยชน์ทั้งด้านเสียงและด้านไวยากรณ์ ในด้านเสียง คำสัมผัสคู่ช่วยสร้างเสียงเสนาะและจังหวะคำที่หนักแน่น ในด้านไวยากรณ์ คำสัมผัสคู่ช่วยกระชับความ ทั้งในลักษณะของการขยายความหมาย ในรูปของคำคู่ และในรูปของวลี และในลักษณะของการสร้างเนื้อความให้ครบถ้วนบริบูรณ์ด้วยคำเพียงสองคำ

นอกจากนี้ เป็นที่น่าสังเกตว่าคำสัมผัสคู่ ๒ คำที่มีลักษณะเป็นคำคู่นั้นส่วนใหญ่ก็คือคำซ้อนที่มีเสียงสัมผัสอักษรดังได้กล่าวไว้ในบทที่ ๔ แล้ว ว่าคำซ้อนประเภทนี้เป็นอุปกรณ์สำคัญที่กวีไทยได้นำมาใช้สร้างเสียงเสนาะในงานประพันธ์ จากการใช้คำคู่ในวรรคหลังของโคลงในสมัยอยุธยาตอนต้นได้ปรากฏชัดเจนยิ่งขึ้นในพระนิพนธ์ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร โดยเฉพาะในกาพย์เห่เรือ เจ้าฟ้าธรรมธิเบศรได้ทรงใช้คำซ้อนที่มีเสียงสัมผัสอักษรมาช่วยสร้างเสียงเสนาะแก่คำประพันธ์ประเภทกาพย์ยานีในความถี่ที่สูงมาก ดังนี้

๑.พระเสด็จโดยแดนชล ทรงเรือต้นงามเฉิดฉาย
๒.กิ่งแก้วแพร้วพรรณราย พายอ่อนหยับจับงามงอน
๓.เรือริ้วทิวธงสลอน สาครลั่นครั่นครื้นฟอง
๔.เรือครุฑยุดนาคหิ้ว ลิ่วลอยมาพาผันผยอง
๕.พลพายกรายพายทอง ร้องโห่เห่โอ้เห่มา
๖.เรียบเรียงเคียงคู่จร ดั่งร่อนฟ้ามาแดนดิน
๗.สุวรรณหงส์ทรงพู่ห้อย งามชดช้อยลอยหลังสินธุ์
๘.เพียงหงส์ทรงพรหมินทร์ ลินลาศเลื่อนเตือนตาชม
๙.คชสีห์ทีผาดเผ่น ดูดังเป็นเห็นขบขัน
๑๐.ราชสีห์ที่ยืนยัน คั่นสองคู่ดูยิ่งยง
๑๑.เรือม้าหน้ามุ่งน้ำ แล่นเฉื่อยฉ่ำลำระหง
๑๒.เรือสิงห์วิ่งเผ่นโผน โจนตามคลื่นฝืนฝ่าฟอง
๑๓.นาวาหน้าอินทรีย์ ที่ปีกเหมือนเลื่อนลอยโพยม
๑๔.ดนตรีมี่อึงอล ก้องกาหลพลแห่โหม
๑๕.โห่ฮึกครึกครื้นโครม โสมนัสชื่นรื่นเริงพล
๑๖.เหิมหื่นชื่นกระมล ยลมัจฉาสารพันมี
๑๗.เรียมคะนึงถึงเอวบาง เคยแนบข้างร้างแรมนาน
๑๘.เรื่อรองส่องสีจันทร์ ส่งแสงกล้าน่าพิศวง
๑๙.อ้อนแอ้นอรเอวกลม ชมขวัญน้องต้องตาชาย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การเล่นสัมผัสคู่ ๒ คำทั้งในรูปของคำซ้อนและในรูปของวลีได้กลายเป็นขนบการประพันธ์ที่สืบทอดต่อมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในที่นี้จะยกตัวอย่างจากลิลิตตะเลงพ่ายเป็นกรณีศึกษา ผู้วิจัยพบว่าสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรสได้ทรงใช้กลวิธีการเล่นสัมผัสอักษรคู่ ๒ คำในวรรคหลังนี้ในความถี่ที่สูง เช่นเดียวกับวรรณคดีแบบฉบับในสมัยอยุธยา ดังนี้

๑.	พระฤทธิดั่งฤทธิราม	รอนราพณ์ แลฤๅ
๒.	ดาลสุชลธารา	หยาดย้อย
๓.	ใช่เชิงชังแม่แล้	จึ่งจร
๔.	ขอใคร่โดยเสด็จทาง	เถื่อนท้อง
๕.	เป็นเพื่อนบพิตรกลาง	ไพรพฤกษ์
๖.	จงพ่ออย่ายินยล	แต่ตื้น
๗.	เอาใจทหารหาญ	เริงรื่น
๘.	จงจำคำพ่อไซร้	สั่งสอน
๙.	มากมวลเมิลหมู่ดั้ง	ดาษดา
๑๐.	กรรแทรกแซรงซ้ายขวา	พรั่งพร้อม
๑๑.	หาญพยศลำพอง	ผาดผ้าย
๑๒.	บังบ่ให้ใครปอง	รั่วรู้
๑๓.	ทั่วทุกหนแห่งละหาน	หุบห้อง
๑๔.	ชมไพรพิศาลสถาน	แถวเถื่อน
๑๕.	เนืองอนงค์นอนแนม	แนบหน้า
๑๖.	ปวงแสนเสาวลักษณ์ล้วน	เคียมเคย
๑๗.	ถนัดดั่งภูผาหลวง	ทุ่มแท้
๑๘.	ชมพนมพนาเวศห้วย	เหวหิน
๑๙.	พิศโพ้นพฤกษพนู	บานเบิก
๒๐.	พระครวญพระคร่ำไห้	โหยหา
๒๑.	พลางพระพิศพฤกษา	กิ่งเกี้ยว
๒๒.	อบว่าอรอบรม	รื่นเร้า
๒๓.	ต้องดั่งต้องบุษบา	นิ่มน้อง
๒๔.	ตาดว่าตาดพัตรา	หนุ่มเหน้า
๒๕.	สลัดไดใดสลัดน้อง	แหนงนอน ไพรฤๅ
๒๖.	คับแคเคียงคู่ชุม	เขาขัน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๒๗. เผยผกาเกษร ยั่วแย้ม
๒๘. เอี้ยงแลดอกอัญชัน แซ่ซร้อง
๒๙. กระหรอดกระเรียนจรัญ เรียงร่าย อยู่นา
๓๐. ยังอนุชเฉิดโฉม ฟ่องฟ้า
๓๑. แจ้งที่แสนสุดถวิล วากย์ว้า
๓๒. ไก่ฟ้าวานว่ายฟ้า หาวหน
๓๓. หาสมรมายล เถื่อนท้อง

นอกจากการเล่นเสียงสัมผัสคู่ ๒ คำดังกล่าวแล้ว การเล่นเสียงสัมผัสในยังปรากฏในลักษณะที่ซับซ้อนขึ้น พระนิพนธ์ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ทั้งที่นิพนธ์เป็นกาพย์ยานีและที่เป็นโคลงสี่สุภาพ นิยมเล่นสัมผัสอักษรติดกัน ๓ คำในวรรคหรือบาทเดียวกัน ซึ่งเป็นลักษณะหนึ่งของกลบทอักษรล้วน ดังนี้

ตัวอย่างในกาพย์เห่เรือ เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร

๑.เพียงหงส์ทรงพรหมินทร์ ลินลาศเลื่อนเตือนตาชม
๒.เพียงม้าอาชาทรง องค์พระพายผายผันผยอง
๓.เรือไชยไวว่องวิ่ง รวดเร็วจริงยิ่งอย่างลม
๔.โห่ฮึกครึกครื้นโครม โสมนัสชื่นรื่นเริงพล
๕.หางไก่ว่ายแหวกว่าย หางไก่คล้ายไม่มีงอน
๖.คิดอนงค์องค์เอวอร ผมประบ่าอ่าเอี่ยมไร
๗.จำปาหนาแน่นเนือง คลี่กลีบเหลืองเรืองอร่าม
๘.นั่งแนบแอบเอวบาง ห่อนแหห่างว่างเว้นวัน
๙.วนิดามาด้วยกัน จะอ้อนพี่ชี้ชมเชย
๑๐.เหราร่าเริงรื่น ว่ายเคล้าคลื่นหื่นหรรษา

ตัวอย่างในกาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก

๑. พิศน้องสองเนตรพริ้ม เพราคม
ชมเนตรงามสวยสม สั่งด้วย
เมียงม่ายชายเชยชม แสนลาภ
เป็นโทษหรือเกรงม้วย เยกซร้องมองดู

๒. นาสิกแลเลิศล้ำ ใครปุน
งามแง่แท้เที่ยงบุญ เลื่องหล้า
คือของอสวยสุน ทเรศ
เพราเพริศพริ้งจริงเจ้า อ่าพ้นฝูงหญิง

๓. โอฐงามยามยั่วยิ้ม แดงสอง
แฉล้มคางปรางเปรียบทอง ก่องแก้ม
ผิวพรรณสุวรรณปอง เทียบทาบ
นิ่มเนื้อเมื่อสรวลแย้ม ยิ่งเย้าใจชาย

๔. ชมทันต์รันเรียบริ้ว เรียมถวิล
ระเบียบเรียบแสงนิล ย่องย้อย
พาทีพี่ฟังยิน พจนาดถ์
ลิ้นเล่ห์เสนาะเพราะถ้อย กล่าวเกลี้ยงเสียงใส

๕. นิ้วนางเรียวรูปต้อง ตาเรียม
เล็บแดงทับทิมเทียม ก่ำแก้ว
นิ้วแดงใคร่แลเลียม โลมลูบ
งามเปรียบเทียนฟั่นแล้ว ช่างซ้ำเกลากลึง

๖. เอวอรอ่อนพี่หย้อม แอบอิง
สมสอดสวยรวยจริง จึ่งเหล้า
น้องอ่ากว่าฝูงหญิง ในโลก
รูปร่างงามแต่เจ้า เลื่องหล้าฦๅโฉม

๗. แสงเงินแสงนากผุ้ง แสงทอง
แสงสว่างเรืองรังรอง อร่ามฟ้า
รุ่งแล้วแคล้วเคยสอง สังวาส
โอ้สายสุดสวาทข้า ห่อนได้เห็นเลย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๘. จันทรกรพาดน้อง แนบนอน
เคยคู่เคียงเรียงหมอน แนบข้าง
ยามจันทร์เกลือกจันทร โลมล่อ
พาซ่อนไว้ให้ร้าง เริศน้องนานวัน

๙. ไม้ขนานขนานแนบหน้า นวลจันทร์
หัวร่าตาเมียงมัน ต่อต้อง
พุมเรียงรื่นเรียงกัน พักตรแนบ
ยามเมื่อก่อนฤาน้อง ห่างผ้างเจียรไกล

น่าสังเกตอีกว่า นอกจากการเล่นสัมผัสอักษรแล้ว เจ้าฟ้าธรรมธิเบศรได้ทรงเพิ่มสัมผัสสระภายในวรรคของกาพย์ยานีและภายในบาทของโคลงสี่สุภาพ ดังนั้นพระนิพนธ์ทั้งกาพย์และโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศรจึงรุ่มรวยด้วยเสียงสัมผัสใน ทั้งสัมผัสสระและสัมผัสอักษร ดังจะชี้ให้เห็นจากตัวอย่างที่ยกมาแล้วข้างต้นอีกครั้ง

ตัวอย่างในกาพย์เห่เรือ เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร

๑.เพียงหงส์ทรงพรหมินทร์ ลินลาศเลื่อนเตือนตาชม
๒.เพียงม้าอาชาทรง องค์พระพายผายผันผยอง
๓.เรือไชยไวว่องวิ่ง รวดเร็วจริงยิ่งอย่างลม
๔.โห่ฮึกครึกครื้นโครม โสมนัสชื่นรื่นเริงพล
๕.คิดอนงค์องค์เอวอร ผมประบ่าอ่าเอี่ยมไร
๖.จำปาหนาแน่นเนือง คลี่กลีบเหลืองเรืองอร่าม
๗.นั่งแนบแอบเอวบาง ห่อนแหห่างว่างเว้นวัน
๘.วนิดามาด้วยกัน จะอ้อนพี่ชี้ชมเชย
๙.เหราร่าเริงรื่น ว่ายเคล้าคลื่นหื่นหรรษา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างในกาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก

๑. พิศน้องสองเนตรพริ้ม เพราคม
ชมเนตรงามสวยสม สั่งด้วย
เมียงม่ายชายเชยชม แสนลาภ
เป็นโทษหรือเกรงม้วย เษกซร้องมองดู

๒. นาสิกแลเลิศล้ำ ใครปุน
งามแง่แท้เที่ยงบุญ เลื่องหล้า
คือของอ่อสวยสุน ทเรศ
เพราเพริศพริ้งจริงเจ้า อ่าพ้นฝูงหญิง

๓. โอฐงามยามยั่วยิ้ม แดงสอง
แฉล้มคางปรางเปรียบทอง ก่องแก้ม
ผิวพรรณสุวรรณปอง เทียบทาบ
นิ่มเนื้อเมื่อสรวลแย้ม ยิ่งเย้าใจชาย

๔. ชมทันต์รันเรียบริ้ว เรียมถวิล
ระเบียบเรียบแสงนิล ย่องย้อย
พาทีพี่ฟังยิน พจนาดถ์
ลิ้นเล่ห์เสน่าะเพราะถ้อย กล่าวเกลี้ยงเสียงใส

๕. เอวอรอ่อนพี่หย้อม แอบอิง
สมสอดสวยรวยจริง จึ่งเหล้า
น้องอ่ากว่าฝูงหญิง ในโลก
รูปร่างงามแต่เจ้า เลื่องหล้าฦๅโฉม

๖. แสงเงินแสงนากผุ้ง แสงทอง
แสงสว่างเรืองรังรอง อร่ามฟ้า
รุ่งแล้วแค่ล้วเคยสอง สังวาส
โอ้สายสุดสวาทข้า ห่อนได้เห็นเลย

๗. จันทรกรพาดน้อง แนบนอน
เคยคู่เคียงเรียงหมอน แนบข้าง
ยามจันทร์เกลือกจันทร โลมล่อ
พาซ่อนไว้ให้ร้าง เริศน้องนานวัน

๘. ไม้ขนานขนานแนบหน้า นวลจันทร์
หัวร่าตาเมียงมัน ต่อต้อง
พุมเรียงรื่นเรียงกัน พักตรแนบ
ยามเมื่อก่อนฤาน้อง ห่างผ้างเจียรไกล

ในกาพย์เห่ชมเครื่องคาวหวาน พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้สืบทอดลักษณะการเล่นเสียงสัมผัสใน โดยเฉพาะสัมผัสอักษรที่เป็นคำซ้อนหรือคำคู่ และที่เป็นสัมผัสอักษร ๓ คำอย่างกลบทอักษรล้วนมาใช้อย่างแพรวพราว รวมทั้งการเล่นสัมผัสสระในวรรคเดียวกันของกาพย์ยานี

ตัวอย่างการเล่นสัมผัสอักษรที่เป็นคำซ้อนหรือคำคู่ในกาพย์เห่ชมเครื่องคาวหวาน

๑.น่าชดรสครามครัน ของสวรรค์เสวยรมย์
๒.รอยแจ้งแห่งความขำ ช้ำทรวงเศร้าเจ้าตรากตรอม
๓.ช้าช้าพล่าเนื้อสด ฟุ้งปรากฏรสหื่นหอม
๔.ผักโฉมชื่อเพราะพร้อง เป็นโฉมน้องฤาโฉมไหน
๕.ผักหวานซ่านทรวงใน ใคร่ครวญรักผักหวานนาง
๖.หมากปรางนางปอกแล้ว ใส่โถแก้วแพร้วพรายแสง
๗.หวนถวิลลิ้นลมงอน ชะอ้อนถ้อยร้อยกระบวน
๘.คิดโอษฐ์อ่อนยิ้มยวน ยลยิ่งพลับยับยับพรรณ
๙.มือใครไหนจักทัน เทียบเทียมที่ฝีมือนาง
๑๐.เป็นนัยไม่เคลือบแคลง แจ้งว่าเจ้าเศร้าโศกเหลือ

๑๑.ลำเจียกชื่อขนม นึกโฉมฉมหอมชวยโชย
๑๒.นึกน้องนุ่งจีบถวาย ชายพกจีบกลีบแนบเนียน
๑๓.คำนึงนิ้วนางเจียน เทียนหล่อเหลาเกลากลึงกลม
๑๔.ทองหยิบทิพย์เทียมทัด สามหยิบชัดน่าเชยชม

๑๕.หลงหยิบว่ายาดม ก้มหน้าเมินเขินขวยใจ
๑๖.ฤดูเดือนสิบสอง หญิงชายซ้องแซ่อึงอล
๑๗.ว้าหวิ้นดิ้นแดยัน หันเห็นท่าชิงช้าโยน
๑๘.ถือท้ายกายอ่อนโอน โดนคิดได้ดั่งใจถวิล
๑๙.แรมค่ำร่ำไห้หวน แห่อิศวรย่ำยามยิน
๒๐.แจ้วเจื้อยใจจาบัลย์ ทุกวันหวังฟังเสียงสมร

ตัวอย่างการเล่นสัมผัสอักษร ๓ คำอย่างกลบทอักษรล้วนในกาพย์เห่ชมเครื่องคาวหวาน

๑.มัสมั่นแกงแก้วตา หอมยี่หร่ารสร้อนแรง
๒.พิศห่อเห็นรางชาง ห่างห่อหวนป่วนใจโหย
๓.ก้อยกุ้งปรุงประทิ่น วางถึงลิ้นดิ้นแดโดย
๔.กลอ่อมกล่อมเกลี้ยงกลม ชมไม่วายคลับคล้ายเห็น
๕.เห็นหรุ่มรุมทรวงเศร้า รุ่มรุ่มเร้าคือไฟฟอน
๖.เจ็บไกลใจอาวรณ์ ร้อนรุมรุ่มกลุ้มกลางทรวง
๗.นกพรากจากรังรวง เหมือนเรียมร้างห่างห้องหวน
๘.ยามชื่นรื่นโรยแรง ปรางอิ่มอาบซาบนาสา
๙.คิดความยามนิทรา อุราแนบแอบอกอร
๑๐.สละสำแลงผล คิดลำต้นแน่นหนาหนาม
๑๑.ไกลกลิ่นดิ้นแดโดย โหยไห้หาบุหงางาม
๑๒.คำนึงนิ้วนางเจียน เทียนหล่อเหลาเกลากลึงกลม
๑๓.เห็นนวลครวญครุ่นคิด กำเริบจิตวาบหวั่นไหว
๑๔.เดือนสิบเอ็ดเด็ดแดดิ้น ยามกฐินทุกวันคอย
๑๕.คิดเนตรขำค้อนคม ผมหอมชื่นรื่นรสคนธ์
๑๖.พาทย์ฆ้องก้องกังวาน สารดุจน้องร้องเรียกเรียม
๑๗. แรมค่ำร่ำไห้หวน แห่อิศวรย่ำยามยิน

ตัวอย่างการเล่นสัมผัสสระในวรรคของกาพย์ยานีในกาพย์เห่ชมเครื่องคาวหวาน

๑.น่าซดรสครามครัน ของสวรรค์เสวยรมย์
๒.รอยแจ้งแห่งความขำ ช้ำทรวงเศร้าเจ้าตรากตรอม
๓.ช้าช้าพล่าเนื้อสด ฟุ้งปรากฏรสหื่นหอม
๔.ผักหวานซ่านทรวงใน ใคร่ครวญรักผักหวานนาง
๕.หมากปร่างนางปอกแล้ว ใส่โถแก้วแพร้วพรายแสง

๖.หวนถวิลลิ้นลมงอน ชะอ้อนถ้อยร้อยกระบวน
๗.คิดโอษฐ์อ่อนยิ้มยวน ยลยิ่งพลับยับยับพรรณ
๘.มือใครไหนจักทัน เทียบเทียมที่ฝีมือนาง
๙.เป็นนัยไม่เคลือบแคลง แจ้งว่าเจ้าเศร้าโศกเหลือ
๑๐.นึกน้องนุ่งจีบถวาย ชายพกจี่บกลีบแนบเนียน
๑๑.คำนึงนิ้วนางเจียน เทียนหล่อเหลาเกลากลึงกลม
๑๒.ทองหยิบทิพย์เทียมทัด สามหยิบชัดน่าเชยชม
๑๓.หลงหยิบว่ายาดม ก้มหน้าเมินเชิ้นขวยใจ
๑๔.ว้าหวิ้นดิ้นแดยัน หันเห็นท่าชิงช้าโยน
๑๕.ถือท้ายกายอ่อนโอน โดนคิดได้ดั่งใจถวิล
๑๖.แรมคำร่ำไห้หวน แห่อิศวรย่ำยามยิน
๑๗.แจ้วเจื้อยใจจาบัลย์ ทุกวันหวังฟังเสียงสมร
๑๘.พิศห่อเห็นรางชาง ห่างห่อหวนป่วนใจโหย
๑๙.ก้อยกุ้งปรุงประทิ่น วางถึงลิ้นดิ้นแดโดย
๒๐.กลอ่อมกล่อมเกลี้ยงกลม ชมไม่วายคลับคล้ายเห็น
๒๑.เห็นหรุ่มรุ่มทรวงเศร้า รุ่มรุ่มเร้าคือไฟฟอน
๒๒.เจ็บไกลใจอาวรณ์ ร้อนรุมรุ่มกลุ้มกลางทรวง
๒๓.นกพรากจากรังรวง เหมือนเรียมร้างห่างห้องหวน
๒๔.ยามชื่นรื่นโรยแรง ปรางอิ่มอาบซาบนาสา
๒๕.คิดความยามนิทรา อุราแนบแอบอกอร
๒๖.ไกลกลิ้นดิ้นแดโดย โหยไห้หาบุหงางาม
๒๗.เห็นนวลครวญครุ่นคิด กำเริบจิตวาบหวั่นไหว
๒๘.เดือนสิบเอ็ดเด็ดแดดิ้น ยามกฐินทุกวันคอย

ผู้วิจัยพบว่า การเล่นเสียงสัมผัสในได้พัฒนางอกงามขึ้นอีกในพระนิพนธ์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ดังจะเห็นได้จากพระนิพนธ์เรื่องลิลิตตะเลงพ่าย ว่าปรากฏการเล่นสัมผัสในในหลายลักษณะต่อไปนี้

๑) <u>การเล่นเสียงอักษรเดียวกันตลอดทั้งวรรค</u>

ตัวอย่าง

๑. <u>จำใจจำจากเจ้า</u> <u>จำจร</u>
๒. <u>กระเต็นกระตั้วตื่น</u> <u>แตกคน</u>

๓. ยูงย่องยอดยูงยล โยกย้าย

๔. นกเปล้านกปลีปน ปลอมแปลก กันนา

๕. คล่ำคล่ำคลิ้งโคลงคล้าย คู่เคล้าคลอเคลีย

๒) การเล่นสัมผัสสระและสัมผัสอักษรต่อเนื่องเป็นลูกโซ่

เช่น

จงแจ้งแห่งเหตุเบื้อง โบราณ

๓) การเล่นสัมผัสอักษรล้วน ๔ คำในวรรคสุดท้าย

ตัวอย่าง

๑. การศึกลึกเล่ห์พื้น ล่อเลี้ยวหลอกหลอน

๒. แปดประการกลเที้ยร ถ่องแท้ทางแถลง

๓. อกระรัวมัวหน้า สั่นสร้านเสียวแสยง

๔. สนานอุทกท่าถ้ำ เถื่อนท้องแถวธาร

๕. เขาเร่งนำเฝ้าท้าว ถั่งถ้อยแถลงทูล

๖. อาจเข่นคชศึกแผ้ว แผกแพ้ทุกพาย

๗. มันตกติดหลังหน้า เสือกเสื้องส่ายเสย

๘. เสนอบมีข้อข้อง ขุ่นแค้นคำไข

๙. เสยส่ายท้ายทันต์ทั้ง คู่ค้ำคางเขิน

๑๐. เบนบ่ายหงายแหงนให้ ท่วงท้อทีถอย

นอกจากนี้ในลิลิตตะเลงพ่ายยังพบการเล่นเสียงสัมผัสอักษรข้ามวรรคระหว่างคำสุดท้ายของวรรคหน้ากับคำแรกของวรรคหลัง ซึ่งเป็นลักษณะของกลบทงูกระหวัดหางในความถี่ที่สูงขึ้นจากที่เคยปรากฏในลิลิตยวนพ่าย

ใน**ลิลิตยวนพ่าย** ปรากฏการเล่นสัมผัสแบบนี้ทั้ง ๒ บาท ๓ บาท และครบทั้ง ๔ บาท ดังตัวอย่างต่อไปนี้

๑. พระมาเพญโภคพัน ไพศรม โสดแฮ

ภูลบ่อเงินทองทอง บ่อแก้ว

พระมาเกอดเกษมภพ ทั้งสี่ เสบอยแฮ

มาสำแดงกล้าแกล้ว เกลื่อนราน

๒. พระมามลายโศกหล้า เหลือสุข
มาตรายกไตรภพฤๅ ร่ำได้
พระบันเทาทุกข ทุกสิ่ง เสบอยแฮ
ทุกเทศทุกท้าวไท้ นอบเนือง

๓. พระเจ้าจอมนารถลี้ยง โลกา เลอศแฮ
ดาลเร่งเรืองฤทธิทลล ท่ววฟ้า
ไพรีรอาอาย อาพาธ แลนา
อยู่ช่วงพระเจ้าข้า ข่มบร

การเล่นสัมผัสข้ามวรรคนี้ได้พัฒนาขึ้นเป็นอย่างมากในวรรณคดีชั้นหลัง โดยเฉพาะ**ลิลิตตะเลงพ่าย** เห็นได้ชัดว่าองค์กวีได้ทรงพัฒนาลักษณะของการเล่นสัมผัสอักษรข้ามวรรคหรือกลบทงูกระหวัดหางขึ้นใช้อย่างแพรวพราวในโคลงสี่สุภาพ จะเห็นได้จากสถิติข้อมูลดังนี้

การเล่นสัมผัสอักษรข้ามวรรคใน**ลิลิตยวนพ่าย**
๑.แบบเล่นข้ามวรรค ๒ บาทมีจำนวน ๑๑๒ บท
๒.แบบเล่นข้ามวรรค ๓ บาทมีจำนวน ๔๘ บท
๓.แบบเล่นข้ามวรรค ๔ บาทมีจำนวน ๘ บท

การเล่นสัมผัสอักษรข้ามวรรคใน**ลิลิตตะเลงพ่าย**
๑.แบบเล่นข้ามวรรค ๒ บาทมีจำนวน ๘๔ บท
๒.แบบเล่นข้ามวรรค ๓ บาทมีจำนวน ๘๖ บท
๓.แบบเล่นข้ามวรรค ๔ บาทมีจำนวน ๕๓ บท

สถิตินี้แสดงให้เห็นว่าการเล่นสัมผัสอักษรข้ามวรรคในโคลงกลายเป็นลักษณะเด่นที่กวีในชั้นหลังยึดเป็นแบบอย่างและได้พัฒนาให้มีลีลาพริ้งพรายขึ้น นอกจากปริมาณการใช้สัมผัสอักษรข้ามวรรคครบทั้ง ๔ บาทมีจำนวนมากขึ้นอย่างชัดเจนแล้ว ยังพบว่าการเล่นสัมผัส

อักษรข้ามวรรคนี้ องค์กวีได้ทรงเพิ่มลักษณะสัมผัสแบบอื่นๆ เช่นสัมผัสอักษรคั่น สัมผัสอักษรคู่ สัมผัสสระ เข้าไปในบาทใดบาทหนึ่งด้วย เช่น

๑. บุญเจ้าจอมภพพื้น แผ่นสยาม
แสยงพระยศยินขาม ขาดแกล้ว
พระฤทธิดั่งฤทธิราม รอนราพณ์ แลฤๅ
ราญอริราชแผ้ว แผกแพ้ทุกพาย

๒. อุรารานร้าวแยก ยลสยบ
เอนพระองค์ลงทบ ท่าวดิ้น
เหนือคอคชซรอนซรบ สังเวช
วายชิวาตม์สุดสิ้น สู่ฟ้าเสวยสวรรค์

๓. สงครามความเศิกซึ้ง แสนกล
จงพ่ออย่ายินยล แต่ตื้น
อย่าลองคนองตน ตามชอบ ทำนา
การศึกลึกเล่ห์พื้น ล่อเลี้ยวหลอกหลอน

ตัวอย่างโคลงทั้ง ๓ บทนี้ได้แสดงให้เห็นชัดว่าลิลิตตะเลงพ่ายได้พัฒนาลักษณะการเล่นเสียงสัมผัสในให้มีความซับซ้อนมากยิ่งขึ้น โคลงหนึ่งบทแพรวพราวไปด้วยสัมผัสสระ สัมผัสอักษร มีทั้งสัมผัสอักษรคู่ ๒ คำในวรรคหลัง มีทั้งสัมผัสอักษร ๓ คำ มีทั้งสัมผัสอักษรคั่นหนึ่งตัวอักษร มีทั้งสัมผัสอักษร ๒ คำติดกัน ๒ ชุด และมีทั้งสัมผัสอักษร ๔ คำในวรรคสุดท้ายของโคลง

เมื่อหันมาพิจารณาคำประพันธ์ประเภทกลอน พบว่าการเล่นเสียงสัมผัสในเป็นขนบทางวรรณศิลป์อันขาดเสียไม่ได้ และหัวใจของการเล่นเสียงสัมผัสในก็คือกลบทเช่นเดียวกัน ประจักษ์พยานที่นักวรรณคดีไทยมักยกขึ้นมากล่าวอ้างคือ ลีลากลอนของสุนทรภู่ ว่าพัฒนาลักษณะการสัมผัสในจากกลบทมธุรสวาที จนกลายเป็นแบบฉบับของกลอนแปด แบบฉบับดังกล่าวได้แก่การส่งสัมผัสสระคล้องจองกัน ๒ คู่ในแต่ละวรรค ดังนี้

0 0 0 / 0 0 / 0 0 0 0 0 0 / 0 0 / 0 0 0

ตัวอย่างเช่น

นอนเถิดหนายาหยีพี่จะกล่อม งามละม่อมมิ่งขวัญอย่าหวั่นไหว
คีรีรอบขอบเคียงเหมือนเวียงชัย อยู่ร่มไม้เหมือนปราสาทราชวัง

(นิราศอิเหนา)

กลวิธีการส่งสัมผัสในเช่นนี้ได้กลายเป็นแบบอย่างของการแต่งกลอนแปดในยุคต่อมา จนเข้าใจกันว่ากลอนที่ไพเราะต้องมีสัมผัสใน ๒ คู่ในหนึ่งวรรคตามแบบฉบับของกลอนสุนทรภู่เท่านั้น

แต่ในความเป็นจริง การเล่นเสียงสัมผัสในยังมีลีลาอีกหลายแบบ และเป็นลีลาที่เกิดจากการยักย้ายถ่ายเทเสียงสัมผัสในตำแหน่งต่างๆ ในลักษณะของกลบท ตัวอย่างที่จะยกขึ้นมาเป็นกรณีศึกษาในที่นี้คือ **กากีคำกลอน** ของเจ้าพระยาพระคลัง (หน)

เมื่อได้ศึกษา**กากีคำกลอน**อย่างละเอียดแล้ว พบว่าเจ้าพระยาพระคลัง (หน) ได้ใช้ลีลาการส่งสัมผัสใน ทั้งสัมผัสสระและสัมผัสอักษรอย่างกลบทหลายชนิด ซึ่งมีปรากฏในกลบทศิริวิบุลกิตติ์ มาสร้างความพริ้งพรายของเสียงเสนาะได้อย่างแยบยล ดังนี้

๑.<u>ลีลากลบทก้านต่อดอก</u>

กลบทก้านต่อดอกมีข้อบังคับสำคัญ คือ บังคับซ้ำเสียงสระ ๒ คำท้ายวรรคทุกวรรค

ครั้นรุ่งรางสว่างรัศมีศรี พระภูมีลีเดินเนินป่าหา
ซึ่งผลไม้ใกล้กลาดดายป่ามา ให้กัลยาเสวยเชยสมชม

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๘๗)

จะเห็นได้ว่ากลบทก้านต่อดอก มีลักษณะเด่นคือสัมผัสสระ ๒ คำท้ายวรรค แต่พินิจอย่างถ้วนถี่ พบว่าคำสัมผัสสระท้ายวรรคต้องอ่านให้ได้จังหวะ ๓ พยางค์ บางแห่งเป็นคำ ๒ คำแต่มี ๓ พยางค์ เช่น รัศมีศรี บางแห่งเป็นคำ ๓ คำ ๓ พยางค์มาประชิดกัน เช่น เนินป่าหา ดายป่ามา เชยสมชม

ในกากีคำกลอนได้ใช้ลีลาก้านต่อดอกในลักษณะสำคัญ ๓ ประการคือ

๑) ซ้ำเสียงสระ ๒ คำท้ายวรรค

๒) คำสัมผัสท้ายวรรคประกอบด้วยคำ ๒ คำแต่มี ๓ พยางค์

๓) ปรับเปลี่ยนจากสัมผัสสระท้ายวรรคเป็นสัมผัสพยัญชนะท้ายวรรค ๒ เสียง บางแห่งเป็นสัมผัสอักษรคู่ ๒ คำ บางแห่งเป็นสัมผัสอักษรคู่ ๒ คำแต่มีจังหวะ ๓ พยางค์

ตัวอย่าง

แบบซ้ำเสียงสระ ๒ คำท้ายวรรคและประกอบด้วยจังหวะ ๒ คำแต่ ๓ พยางค์

๑.ฤๅว่าใครแนบน้องประคองกาย กลิ่นสายสวาทซาบ อุรามา
๒.ว่าดูราคนธรรพ์ที่เลี้ยงท้าว แดนด้าวทางทุเรศนทีศรี
๓.ส่วนครุฑแนบนุชนงพาล สองสมานร่วมรสฤดีทวี
๔.จงตริการอย่าให้พานราคีมี เหมือนช่วยชีวิตน้องให้นานวัน
๕.ปางสุธนแรมร้างมโนหเรศ นางประเวศไกรลาสคิรีศรี
๖.นิเวศน์วังตั้งเที่ยวตรลบจบ มิได้พบนิ่มน้องสนองหน้า
๗.ชลเนตรคลอเนตรลงพร่างพราย โอ้สายสวาทร้างอุราทวา
๘.เชยชื่นรื่นรสรัญจวนชวน ป่วนกาเมศไหม้อยู่ไปมา
๙.จึงกล่าวรสพจนารถสุนทรวอน ไยสมรเสมอชีพไม่นำพา
ช่างนอนนิ่งอิงเขนยไม่เงยพักตร์ ความที่รักรีบร้อนเข้ามาหา
๑๐.ว่างามพริ้งยิ่งชายในดินดาน ยุพาพาลก็เสด็จลินลามา
๑๑.เป็นน่าแค้นแสนเวทนาตา จะใคร่ว่าเสียให้สมอารมณ์พาล
๑๒.ฝ่ายพระยามานพทรงสกา สุริยาเย็นลับเหลี่ยมไศล
ถวิลถึงสุดาเปลี่ยวใจ ก็ลาไทธิบดินทร์ลินลามา
๑๓.บริภาษข้าบาทไม่มีดี นี่เนื้อว่าเวรีมาราญรอน
๑๔.จะเลี้ยงเจ้าเราอัปยศยศ จะลือหมดทั่วหล้าเวหาหน
๑๕.นำนาฏกากีลีลามา ถึงท่าใส่แพแล้วลอยเอย

แบบซ้ำเสียงพยัญชนะ ๒ คำหรือสัมผัสอักษรคู่ท้ายวรรค

๑.พอเกิดการโกลาในอากาศ เห็นสมมาดนางหายข้าหมายแม่น
๒.คนธรรพ์อภิวันท์ถวิลหวาด
๓.เคยยินเกล้านารินเป็นปิ่นปัก พระปลงรักมิได้ร้างห่างสมาน
ไยสมรจึ่งมาจรให้แดดาล จนท้าวลาญชีพล่องชีวาลัย
๔.เสด็จยังที่นั่งเย็นไม่เห็นหาย ผ่อนระบายอัดอั้นในนาสา
สะท้อนถอนฤทัยถวิลแล้วลินลา ชำเลืองหารอบริมภูเขายล
๕.ครุฑลืมร่อนเล่นโพยมบน นฤมลลืมสนมสนิทหน้า

๖.แมลงภู่ทิพรีบร่อนมาเอาซาบ อาบละอองต้องทั่วทุกขุมขน
๗.ไปหักหาญรานเสน่ห์เจ้าธานี ไม่ทันล่วงราตรีมารีบร้อน
๘.ทิวาวันครธรรพ์เข้าแนบนาง ต่างรสสดชื่นให้โอชา
๙.ครั้นสร่างแสงสุริโยวโรภาส อากาศแจ่มแจ้งในแหล่งหล้า
๑๐.จะแก้กลเวนไตยให้อัประมาณ หมางสมานในสมรให้รอนรัก
๑๑.ท้าวสดับพี่เลี้ยงฉลองฉลาด เห็นสมมาดแก้กลปักษีได้
๑๒.เออไฉนไอ้นี่มันกล่าวกลอน ถึงกลิ่นแก้วดวงสมรมาเสียดใส่
๑๓.ผู้ใดข้ามนทีสีทันดร ก็ม้วยมรณ์เป็นเหยื่อแก่สัตว์สิ้น
๑๔.ราตรีปักษีเข้าแนบนอน ทิวากรเราแนบประจำนาง
๑๕.แต่ยังเยาว์คุ้มเท่าเป็นเอกองค์
๑๖.ถึงข้าพลัดภัสดามาเอองค์ ก็รักวงศ์เหมราชไม่แกมกา
๑๗.อย่าว่าแต่มนุษย์ในแหล่งหล้า ถึงสุราสุรเทพในสรวงสวรรค์
๑๘.ดูดู๋คบชู้มาพรางชาย จนชู้หน่ายใจชู้แล้วจู่จร
๑๙.สะท้อนถอนหฤทัยอยู่ในอก แสนวิตกตัดรอนสมรสมาน

แบบซ้ำเสียงพยัญชนะท้ายวรรค ๒ คำแต่มีจังหวะ ๓ พยางค์

๑.เล่ายุบลคนธรรพ์ว่านางหาย เฉาฉงายไปแจ้งที่แห่งหา
ไฉนนายจะได้สายสมรมา เจ้าปรีชาช่วยผดุงจรุงความ
๒.พเนจรคอนถึงนิเวศน์วัง แล้วกลับหลังยังถ้ำคูหาทอง
๓.พระถวิลหวั่นใจให้เทวษ อัสสุชลนองเนตรพิลาปไหล
๔.โอ้กากีศรีสุดาลาวัณย์ เจ้าผู้ขวัญเมืองมิ่งวิมลมาลย์
สงวนน้องมิให้ต้องธุลีลม ยามชมมิให้ช้ำล้วนคำหวาน
๕.ครุฑหลงชมทรงสมรชื่น นางหลงรื่นรสทิพปักษาศาล
ครุฑละเลิงหลงเชิงยุพาพาล เยาวมาลย์หลงเล่ห์ประหลาดโลม
๖.บันดาลพลาหกเทวบุตร ก็ผึ่งผุดตั้งทั่วทิศาศาล
๗.ซึ่งเรียมพามานิรานิราศรัก ประยูรศักดิ์นคเรศอันไพศาล
เพราะสวาทนาฏน้องยุพาพาล ไม่เกรงการอริราชและเวรา
๘.ถนอมกรรับขวัญแล้วบรรยาย เจ้าสายสุดสวาทโฉมประโลมลาน
๙.น้องตกถึงสิมพลีพิมานเมศ แรมทุเรศร้างประยูรวงศา
๑๐.เฉี่ยวฉิบพริบตาในนาที ก็ข้ามสีทันดรสะดวกดาย
๑๑.ไม่ดีนะจงมีมโนหน่วง ประหารห่วงบ่วงเดียวให้ห่างหาย
๑๒.จัดระบำรำกรอ่อนชด เลี้ยวลดขับร้องบรรเลงลาน

๑๓.ยังทิพสถานพิมานแมน อันแสนสนุกสุขล้ำเกษมสันต์
๑๔.เข้าพาราณสีบุรีเรือง ชำเลืองแลแปรพักตร์ส่ายหา
๑๕.ใครเล่าแจ้งฤๅเจ้าแคลงกมลมี ฤๅใส่สีพอให้สมอารมณ์ปอง
๑๖.พระยาครุฑฟังนุชแล้วแย้มสรวล ไฉนนวลมาพิโรธรำพันพี่
๑๗.อ้าโอษฐ์โกรธเกรี้ยวกระหยับย้ำ
๑๘.แปรเป็นมนุษย์อุดมเดช คนธรรพ์กลับเพศเป็นยักษา
๑๙.แปรสกนธ์เป็นครุฑวุฒิไกร ข้าเป็นไรแทรกขนสุบรรณบิน
๒๐.ประสบนางในปรางค์พิมานมาศ แสนสวาทครุฑครองประคองขวัญ
๒๑.แสนระกำช้ำจิตดั่งพิษยา ด้วยสองรารักร่วมฤดีดาล
๒๒.เราได้ฟังกังวานประสานสาย
๒๓.เราแจ้งทางทุเรศเขตอรัญ สัตภัณฑ์คั่นสมุทรใสสี
แม้นจะขว้างแววหางมยุรี ก็จมลงถึงที่แผ่นดินดาล

๒.ลีลากลบทอักษรล้วน

กลบทอักษรล้วนมี ๒ แบบ

ก. ซ้ำเสียงพยัญชนะเสียงเดียวตลอดวรรค

จากจอมเจ้าใจจวนจิตรจิตรจักเจียน
ให้หันเหียนหุนหันหันเหหวล
เดินเดียวแด่วดุ่มด้นดั้นดงดอน
ท้อแท้ทวนทับเทาท้าวท้าวทาง

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๑๒)

ข. ซ้ำเสียงพยัญชนะ ๓ คำทุกวรรค

จักกลับกล่าวค่าวเดิมดาบสน้อย
ครั้นสุริยะลอยเลื่อนล่องส่องสวัสดิ์
สว่างแจ้งแสงศรีสุริย์จรัส
เลื่อนลอยลัดเขาแก้วยุคุนธร

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๑๗)

ใน**กากีคำกลอน**มีการเล่นสัมผัสอักษรล้วนแบบ ก อยู่บ้าง แต่เล่นเสียงอักษรไม่ครบตลอดทั้งวรรค บางวรรคเล่นเพียง ๔ คำ บางวรรคเล่น ๕ คำใกล้กับเบญจวรรณห้าสี ตัวอย่าง

๑.กลับยังบัลลังก์รัตน์คะนึงนาง มิได้ว่างวายเว้นทิวาวัน
๒.ทูลสนองให้ต้องสำเนาความ ซึ่งนงรามนิราศแรมนรินทร์
๓.ฝ่ายนางพระสนมสนิทเฝ้า ก็สร้อยเศร้ากำสรดกำสรวลศัลย์
๔.แล้วพาเหาะสมอุษวิลาวัณย์ สองกระสันแสนสุขสถาพร
๕.ปางพระไทรโอบอุ้มอนิรุทธิ์ ไปสมสุดสวาทสร้อยศรีอุยา
๖.นิเวศน์วังตั้งเที่ยวตรลบจบ มิได้พบนิ่มน้องสนองหน้า
๗.ทั้งนทีสีขเรศสัตภัณฑ์ ทุกสิ่งสรรพ์แสนสุขสโมสร
๘.ร่วมภิรมย์สมสมัครดั่งใจปอง ระเริงริกซิกสองเกษมสรวล
๙.พรหมทัตแจ้งอรรถคนธรรพ์ทูล บดินทร์สูรแสนโสมนัสา
ดั่งได้แก้วจักรพรรดิมาทัศนา เป็นมหามิ่งมิตรมงคลเมือง

ส่วนแบบ ข พบได้มากแห่ง ดังนี้

๑.พลางกระหวัดรัดรวบภิรมย์ใน ชงฆะไขว้ในเชิงละเลิงลาน
๒.ดั่งเพลิงพิษติดรุมอุรภา ชลนาคลอเนตรละลุ่มลง
๓.แต่ความรักหนักยิ่งเมรุมาศ ทั้งดินฟ้าอากาศสักแสนส่วน
๔.ลืมเนตรเห็นสนมสนิทแน่น
๕.ใช่จะร้างแรมรสบทมาลย์
๖.พระระงับดับเดือดด้วยปรีชา จึ่งเอื้อนพจนาเย้ยยุพินพลัน
๗.แต่พระพามาชมสมบัติทิพ อันลอยลิบลิ่วฟ้าเวหาหน
๘.ฤๅว่าใครแนบน้องประคองกาย กลิ่นสายสวาทซาบ อุรามา
๙.ฝ่ายครุฑครั้นครบสัตวาร ก็สั่งสารวรนุชเสน่หา
๑๐.มาเถิดน้องจะถนอมกล่อมจิต จะผ่อนผิดผันหาเกษมศานต์

๓. ลีลากลบทจตุรงคยมก

กลบทจตุรงคยมก มีข้อบังคับคือซ้ำเสียงพยัญชนะต้น ๔ คำต้นวรรคทั้ง ๒ วรรคในบาทเดียวกัน เช่น

ทุกเทพไทถ้วนหน้าจงมานี่
ทั้งเทพธิดาที่เลิศประเสริฐสรรพ์
สุกแสงส่องศรีกายก็พรายพรรณ์
แสงศรีสรรพ์สุกใสไพบูลย์

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๒๖)

ในกากีคำกลอนได้ใช้ลีลานี้ในส่วนของการซ้ำเสียงพยัญชนะต้น ๔ คำต้นวรรค เพียงวรรคใดวรรคหนึ่ง

๑.พลางจุมพิตปรางน้องประคองนวล เย้ายวนหยอกยั่วภิรมยา
๒.แรมรักรู้รสมาปลดสวาท แรมนิราศไปนิเวศน์ฤไฉน
๓.ปักษีมิได้หมางระคางนวล เชยชวนชื่นชิดสนิทนาง
๔.เผ่นผงาดผาดผยองล่องฟ้า

๔.ลีลากลบทกินนรเก็บบัวและอักขระโกศล

กลบทกินนรเก็บบัว มีข้อบังคับคือ ซ้ำคำที่ ๓ กับ ๕ ทุกวรรค มีจังหวะคำคือ ซ้ำคำหลังเช่น

สั่งทัพเสร็จทัพแล้วรับสั่ง
ให้โหรตั้งหาตั้งคูณหารนับ
ให้ดูฤกษ์ยกฤกษ์จะเบิกทัพ
พวกโหรจับหาจับตำหรับครู

(ชุมนุมตำรากลอน : ๑๗๙)

ส่วนกลบทอักขระโกศล มีข้อบังคับคือซ้ำคำแรกกับคำที่ ๓ มีจังหวะคำ คือ ซ้ำคำหน้า เช่น

ราชาราชังนั่งนึกฟัง
วาทาวาทังสั่งเสียสูญ
เพ็ชฌฆาเพ็ชฌฆาฏมาทเมียงมูล
โกรธนูลโกรธเนตรเดือดดูแดง

(ชุมนุมตำรากลอน : ๒๓๐)

ในกากีคำกลอนปรากฏใช้ทั้ง ๒ ประเภท

๑.เป็นชายหมิ่นชายต้องอายคน จำจนจำพรากอาลัยลาญ
๒.อ้าดูพระพี่เลี้ยงเสมอชีพ ท่านเร็วรีบสืบเสาะแสวงหา
ยังสบสายสุดสวาทของอาตมา เนานิวานิวาสสถานใด
๓.ต่างชู้ต่างชื่นทุกคืนวัน แต่สุบรรณงมจิตไม่คิดหมาง

การใช้ลีลาของกลบทบางชนิดมายักย้ายตำแหน่งคำสัมผัส ทำให้กลอนของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) มีลีลาที่แตกต่างไปจากกลอนสุนทรภู่ กล่าวคือทำให้จังหวะกลอนแปลกเปลี่ยนไปจากจังหวะมาตรฐานที่คุ้นหู แต่ฟังเสนาะได้เช่นกัน ดังตัวอย่างวรรคทองตอนหนึ่ง

รื่นรื่นชื่นจิตพี่จำได้	เหมือนเมื่อไปร่วมภิรมย์ประสมศรี
ในสถานพิมานสิมพลี	กลิ่นยังซาบทรวงพี่ทั้งวรกาย
นิจจาเอ๋ยจากเชยมาเจ็ดวัน	กลิ่นสุคันธรส**<u>รื่น</u>**ก็เหือดหาย
ฤาว่าใครแนบน้องประคองกาย	กลิ่นสายสวาทซาบ**<u>อุรามา</u>**

ปัจจัยที่ทำให้ลีลากลอนของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) แปลกไปจากกลอนของสุนทรภู่ คือจะเห็นได้ว่าจำนวนคำในแต่ละวรรค ไม่จำเป็นต้องมี ๘-๙ คำตายตัว อาจจะมี ๗ หรือ ๙ คำยืดหยุ่นไปตามกระบวนเนื้อความ และที่สำคัญคือ การเล่นสัมผัสใน เห็นได้ชัดว่ามีตำแหน่งสัมผัสที่ไม่ตายตัว เมื่อปรากฏอยู่ในตำแหน่ง ๒ คำท้ายวรรค เช่น กลิ่นสายสวาทซาบอุรามา ผู้อ่านต้องหยุดจังหวะการอ่านโดยลงน้ำหนักเสียงที่คำว่า *รา* เพื่อส่งเสียงทอดมายังคำว่า *มา* ในคำสุดท้าย หรือ กลิ่นสุคันธรสรื่นก็เหือดหาย คำ *สุคันธรส* มีหลายพยางค์ หากไม่ส่งสัมผัสพยัญชนะ จังหวะเสียงจะขาดห้วน เมื่อใส่คำว่า *รื่น* สัมผัสพยัญชนะกับ *รส* เพียงตำแหน่งเดียวในที่นี้ ทำให้ต้องลงน้ำหนักที่ *รื่น* จังหวะการอ่านก็หนักแน่นขึ้น

กล่าวได้ว่า กวีไทยได้ใช้เครื่องมือ **สัมผัสใน** มาสร้างความเสนาะพริ้งพรายขึ้นแก่ตัวบท และพัฒนาเครื่องมือนี้จนมีความซับซ้อน และสามารถสรุปเป็นกฎเกณฑ์ในตำราประพันธศาสตร์ชั้นหลัง ตลอดจนสถาปนาเป็นแนวการประเมินค่าในเรื่องความไพเราะอย่างมั่นคงในปัจจุบัน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๕.๒ กลแห่งศัพท์

เรื่องของศัพท์เป็นส่วนที่ตำราประพันธศาสตร์กล่าวถึงน้อยที่สุด โดยทั่วไปมักจะกล่าวถึงในลักษณะของการใช้คำให้ถูกต้อง อลังการศาสตร์และพระคัมภีร์สุโพธาลังการ แสดงลักษณะคุณและโทษของการใช้ถ้อยคำ ซึ่งเป็นพื้นฐานที่สุดของการใช้ภาษา เช่นเดียวกับตำราฉันทลักษณ์ ซึ่งกล่าวถึงเพียงย่นย่อ โดยเน้นถึงการใช้คำให้แจ่มแจ้ง และการใช้คำซึ่งเป็นที่เข้าใจของคนทั่วไป ในประชุมลำนำ ก็กล่าวคลุม ๆ ว่า “ถ้อยคำสำนวนอย่าให้ช้ำ” ที่ “อย่าให้ช้ำ” นั้นคือ “จงเกลี้ยงเกลากลม” และคุณสมบัติของคำที่ “เกลี้ยงเกลากลม” ก็คือ “หาคำให้ควรกับข้อคดี” คือสรรคำให้เหมาะแก่เนื้อความนั่นเอง

ในจินดามณี เล่ม ๑ กล่าวไว้ว่า “เวียรคำทุรโทษบ้าย ปุนรุก เล่าแฮ” (จินดามณี : ๓๙) เป็นการยืนยันว่า จินดามณีไม่ใช่เป็นเพียงแบบเรียนสอนภาษา หรือตำราแสดงแบบแผนฉันทลักษณ์เท่านั้น แต่มีฐานะเป็นตำราประพันธศาสตร์โดยสมบูรณ์ นอกจากจะกล่าวถึงเสียงและรูปของอักษรที่เป็นอุปกรณ์ในการผูกสัมผัสคล้องจองแล้ว คำ เป็นเรื่องที่จินดามณีได้กล่าวเน้นไว้ด้วย บ้าย คือ ป้าย หรือ ทาไปอย่างหยาบ ๆ ปุน หรือ ปูน คือ ให้ เช่น “นาสาแลเลิศล้ำ ใครปุนงามแง่แท้เที่ยงบุญ เลื่องหล้า” (วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓) รุก แปลว่า รีบ เล่า แปลว่า จำ “เวียรคำทุรโทษบ้าย ปุนรุก เล่าแฮ” รวมความว่า หากจะใช้ คำ อย่าใช้อย่างหยาบ ๆ จะเป็นทุรโทษ ให้รีบเร่งจดจำไว้ คำว่า หยาบ ๆ ในที่นี้น่าจะคลุมความอย่างกว้างขวางถึงการใช้คำไม่ประณีต ไม่ไพเราะ ไม่สละสลวย แม้จะมีความหมายพื้น ๆ แต่ช่วยสะท้อนให้เห็นว่า จินดามณีให้ความใส่ใจในเรื่องอลังการทางความหมายซึ่งปรากฏในอลังการศาสตร์และพระคัมภีร์สุโพธาลังการ

ประจักษ์พยานของความใส่ใจในเรื่อง คำ ก็คือการแสดง อักษรศัพท์ ไว้ในตอนต้นของตำรา อักษรศัพท์ที่แสดงไว้ มีกลุ่มคำพ้อง ทั้งพ้องรูป พ้องเสียง พ้องความหมายมากเป็นพิเศษ คำเหล่านี้เองเป็นอุปกรณ์ของกลแห่งศัพท์ ทั้งเล่นคำ ซ้ำคำ และหลากคำในกวีนิพนธ์ไทย นอกจากนี้ ในส่วนที่กล่าวถึง พากย เช่น กำภุชพากย สยามพากย สิงหลพากย ภุกามพากย มคธพากย เหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งของความรู้ด้านศัพท์ที่กวีต้องศึกษา เพื่อสร้าง กฤตยาการ ขึ้นแก่ตัวบท

วรรณคดีแบบฉบับของไทยตั้งแต่สมัยอยุธยา ไม่ว่าจะเป็นลิลิตยวนพ่าย โคลงทวาทศมาส กำสรวลโคลงดั้น นันโทปนันทสูตรคำหลวง จนถึงสมันรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยเฉพาะพระนิพนธ์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส เช่นเรื่องลิลิตตะเลงพ่าย ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก พระปฐมสมโพธิกถา ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ ล้วน

เป็นเครื่องพิสูจน์ยืนยันว่า อักษรศัพท์ เป็นเครื่องมือสร้างความวิจิตรบรรจงและสื่อความหมายอันเข้มข้นแก่ตัวบท

ในที่นี้ จะอภิปรายเรื่อง กลแห่งศัพท์ ใน ๒ ประเด็นสำคัญ ดังนี้

๑) การสรรคำ

๒) การเล่นคำ

๑) การสรรคำ

การสรรคำเป็นหัวเรื่องที่มีการศึกษากันมามากแล้ว ในที่นี้ผู้วิจัยจะขออภิปรายเฉพาะการสรรใช้คำยืมภาษาต่างประเทศ ซึ่งจะช่วยชี้ให้เห็นว่า การสรรคำเป็นกฤตยาการแห่งกลประการหนึ่งที่กวีไทยใช้อย่างจัดเจน และใช้โดยมีจุดมุ่งหมายที่จะสร้างอลังการแก่ตัวบท

เป็นที่ทราบกันดีว่า วรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้น ได้แก่ ลิลิตยวนพ่ายมหาชาติคำหลวง โคลงทวาทศมาส กำสรวลโคลงดั้น สมุทรโฆษคำฉันท์ อุดมไปด้วยศัพท์บาลีสันสกฤต และเขมร

ผู้วิจัยพบว่า กวีไทยนิยมใช้คำยืมภาษาต่างประเทศเพื่อเอื้อต่อเสียงเสนาะ ทั้งการเล่นเสียงสัมผัส และทั้งการเน้นจังหวะคำในมหาชาติคำหลวง ซึ่งปรากฏการใช้คำเขมรเป็นจำนวนมากนั้น เมื่อศึกษาอย่างละเอียดแล้วพบว่า คำเขมรที่กวีเลือกใช้มักจะอยู่ในตำแหน่งของการรับส่งสัมผัสระหว่างวรรคแทบทั้งสิ้น ดังนี้

- อันมีพระธรรมจักรอัน**เลอศ ประเสรอฐ**เทศนาแลแล้ว (ทศพร)
- อันว่าพระศรีธารถ**เพาพาล** ควรเปนลูกหลานเปนน้อง (ทศพร)
- อันมาด้วยดำเนอรบท ก็**กำสรด**ด่งนี้ (วนปเวศน์)
- แต่ภัททกลัปนี้ไปหนหลง กาลกำบงงเสร็จสุด (ทศพร)
- จึ่งจะชำระองค์กวาดมุทิล ทางดอนดินอันราบ **ดู ชรบาบ**เพียงพลาญเลอศน้นน (ทศพร)
- ก็ใส่เต็มประอบกาญจน์ นาง**นงพาล**ส่งให้ (ทศพร)
- ถ้วนหน้าญาติ**สรรเสรอญ เมอล**อุกฤษฐกว่าชื่นแล (ทศพร)
- อันว่าพระสากยราชอนนมา**ชุนุ** ก็ถวาย**กรรพุม**บงกชทศนขะนมัสการ (ทศพร)

- เหตุนางมีองค์อันอุดม **ดุจทลบม**ด้วยรัตตจันทนน้นน (ทศพร)
- โฉมตระศักดีเสาวภาคย์ พิศ**มลากล้ายอง**ใสรงงรองสรรพางค์ **สำอางค์เทพี** (ทศพร)
- เหตุนางเกอดมามีอุรฉทกด้วยดวงมาลย์เปนสังวาลย์วรรเวจ**เขบจขบวน** คือ **คำนวณ**ในดนูดูงามกว่าชื่นแล (ทศพร)
- เขาก็บอกความทุกข**ทรเหล** แก่ตูผู้**บันเดนบันเดอรเทา** (วนปเวศน์)
- ไม้ท้งงหลาย**พาลโพธ** เห็นกษัตริย์**โรท**ร้องประปราน **ดาล**สเพศพนนฤก**ลคึก**เกริกกรุณา (วนปเวศน์)
- ที่ทางจะท่อง**เทา** สู่เขาวงกฎน้นน (วนปเวศน์)
- บพิตรขุนเขาขยว**ชรอ่ำ อรถ่ำ**พู้นเห็นมา (วนปเวศน์)
- ในกาลเมื่อน้นน อันว่ากษัตรทงหกหมื่นตน อันอยู่ใน**ตรมวล*** เมือง (วนปเวศน์)

นอกจากนี้ อีกหลายแห่ง การใช้คำเขมรได้เอื้อต่อการรับส่งสัมผัสภายในวรรค ทั้งนี้โดยโครงสร้างของร่ายยาวที่ไม่จำกัดจำนวนคำในวรรค กวีจึงจำเป็นต้องเลือกเฟ้นคำให้มีเสียงสัมผัสภายในวรรค เพื่อความประสานแห่งเสียง ดังนี้

- ข้าเห็นร่มชมพู**ตรู**รัตนพิศาลตรง**ตระการ**กว่าชื่นแล (ทศพร)
- เหตุนางเกอดมามีอุรฉทกด้วยดวงมาลย์เปนสังวาลย์วรรเวจ**เขบจขบวน** คือ**คำนวณ**ในดนูดูงามกว่าชื่นแล (ทศพร)
- ธ ก็ปลิดเอาลูกไม้จากศาขยอัน**ทำนวยอวย**แต่พระราชกุมารทงงสองโสดแล (วนปเวศน์)
- ครั้นเช้าเล่าเจ้าก็**สรงสนาบน**อายพระราชเอารสแก่แม่น้นน (วนปเวศน์)
- นางก็รำพึงกูให้ชาวยง**ดยง**พรจมาน (วนปเวศน์)
- ธ ก็**บันเทากำเดา**โสกานล (กุมาร)
- จงผู้**อำนด**อดกูน้อยหนึ่งเทอญ (นครกัณฑ์)

---

* **ตรมวล** อ่านว่า /ตรม – วน/ อาจจะเป็นคำเดียวกับคำว่า ดำบน และ ตรวล ในภาษาเขมร แปลว่า ที่ แห่ง พื้นที่ แหล่ง ซึ่งอาจแปลว่าตำบลก็น่าจะได้ ดูการสันนิษฐานศัพท์ใน ความรู้ทางอักษรศาสตร์ของราชบัณฑิตยสถาน ๒๕๐๘ : หน้า ๑๓๗–๑๓๘

นอกจากการใช้คำเขมรเพื่อเอื้อต่อการเล่นเสียงสัมผัสดังกล่าวแล้ว กวียังนิยมนำคำเขมรมาแผลงเพื่อเอื้อต่อการเน้นจังหวะคำอีกด้วย

ภาษาไทยนอกจากจะรับคำเขมรมาใช้แล้ว ยังรับวิธีการสร้างคำในภาษาเขมรมาใช้อีกด้วย ภาษาเขมรมีวิธีการสร้างคำหลายวิธี แต่วิธีที่ไทยนิยมรับเข้ามาใช้กับคำไทยเดิมและคำที่รับจากภาษาเขมร คือ การเปลี่ยนรูปหรือเสียงของคำเดิมซึ่งเป็นหน่วยคำอิสระ คือหน่วยคำที่เล็กที่สุดที่มีความหมายด้วยการแทรกหน่วยคำไม่อิสระลงในคำเดิม หน่วยคำไม่อิสระนี้มีทั้ง ประเภท หน่วยหน้าศัพท์ เช่น /ก-/ /กระ-/ /ชร-/ /สร-/ หน่วยกลางศัพท์ เช่น /-อำ-/ /-ร-/ /-ล-/ และหน่วยท้ายศัพท์ เช่น /-ก/ /-นิ/ การเปลี่ยนแปลงเช่นนี้ในภาษาไทยเรียกว่าการแผลงคำ และคำที่เปลี่ยนแปลงรูปไปโดยใช้วิธีการเช่นนี้เรียกกันว่าคำแผลง ซึ่งเป็นประเภทเพิ่มพยางค์คำเดิม เพราะคำที่แผลงแล้วจะมีพยางค์เพิ่มขึ้นจากคำเดิมที่ยังไม่แผลง เช่น จง เป็นคำพยางค์เดียวแผลงเป็น จำนง เป็นคำสองพยางค์ (สุนันท์ อัญชลีนุกูล ๒๕๒๐ : ๖-๗)

น่าสังเกตว่า ในวรรณคดีอยุธยาตอนต้น โดยเฉพาะมหาชาติคำหลวง ปรากฏการใช้คำแผลงประเภทนี้อย่างสม่ำเสมอ เช่น คำว่า จด กวีจะใช้เป็นคำแผลงแทรกหน่วยกลางศัพท์ /-ร-/ เป็น จรด ทุกครั้ง ตลอดจนคำไทยแท้อีกหลายคำกวีก็ใช้วิธีเดียวกัน เช่น สะพรั่ง เป็น สรพรั่ง สใภ้ เป็น สรใภ้ (ต้น)จิก เป็น จริก แม้กระทั่งคำบาลีว่า ปฐพี กวีก็แทรกเสียง /ร/ เข้ากลางคำเป็น ปรฐพี สหคต เป็น สหรคต เป็นต้น จนอาจกล่าวได้ว่า กวีไทยรับวิธีเปลี่ยนคำอย่างภาษาเขมรเข้ามา เพื่อต้องการสร้างเสียงเสนาะและเน้นจังหวะของคำ ดังตัวอย่างที่จะยกให้เห็นอย่างละเอียดต่อไปนี้

๑. <u>การสร้างคำอย่างภาษาเขมรเพื่อเอื้อเสียงเสนาะ</u>

การสร้างคำในกลุ่มนี้ได้แก่

การเติมหน่วยหน้าศัพท์ /ชร-/ เช่น มัว --→ ชรมัว
เสียง --→ ชรเสียง
/ทร-/ เช่น สุม --→ ทรสุม
หวล --→ ทรหวล
/สร-/ เช่น แทบ --→ สรแทบ
ดื่น --→ สรดื่น

และการเติมหน่วยกลางศัพท์ /-ร-/ เช่น กลยด --→ กรลยด

/-รอ-/ เช่น ชอบ --→ ชรออบ

/-รห-/ เช่น ตลาด --→ ตรหลาด

ตัวอย่างที่น่าสนใจ

การเติมหน่วยหน้าศัพท์ /ชร-/

- แต่**ชรมวว**ไปป่าไส้ (กุมาร)
- ร่อนร้องโดยกาละเช้า**ชรเสียง**เที่ยงคืน (มหาพน)

การเติมหน่วยหน้าศัพท์ /ทร-/

- สัญาชื่อเกตุบดีนทีธาร**ทรหวล** (วนปเวศน์)
- ไม้**ทรสุม**สมกิ่งวนนนี้ ราบมีสมออกท้าวมิ่งมารดา โสดเลอย (กุมาร)

การเติมหน่วยหน้าศัพท์ /สร-/

- กาน้ำชมชื่นสระ**สรมัว**มัษยากร (มหาพน)
- มีทางท้อง**สรแทบ** อรรแถ้งแนบน้อยงามแง่น้นน (ทศพร)
- พฤกษาเจรอญจราวดอก **สรดื้น**งอกรยงรนน พนนแสงเทาท่ยงชาย สรลายร่มรยงรน (วนปเวศน์)
- หญ้าแพรกไพร**สรดิ้ว**สูงสี่นิ้นิรันดร์ (วนปเวศน์)
- ได้ทอดทัศนาเห็นตรบัด ไม้ลำลัดลูกซรุกแห่งไพรภิรุกขดู**สรดักสรดื้น** (วนปเวศน์)

การเติมหน่วยกลางศัพท์ /-ร-/

- **กรลยด**ลับลี้หน้า อยู่สร้างแสวงบุญ (มหาพน)
- ธ ก็เสด็จอยู่สิ้นเดือนหนาวจาว**จรด** (ทศพร)
- อันรู้ภูมินทรสถานที่**จรบาพ**บรราช (วนปเวศน์)
- ก็จะสะโสกา**ชรวรซรูป** เพราะเพื่อนเห็นหน้ารูปต่างตา แลนาท้าว (กุมาร)

การเติมหน่วยกลางศัพท์ /-รอ-/

- ธ มาภัก**ชรออบ**คืนเดียวชอบชีนอนก่อนรา (กุมาร)

การเติมหน่วยกลางศัพท์ /-รห-/

- บ้างก็แยกกันออกไปนั่งใน**ตรหลาด** (ชูชก)
- เสียง**สรหลัก**แก้วกาญจน์ (ทศพร)
- **สรห้อย**ชื่นฉนยรไกรก็มี (มหาพน)

จะเห็นได้ว่า การสร้างคำในกลุ่มนี้ มีเสียง /ร/ ซึ่งมีคุณสมบัติเป็นเสียงรัว เป็นเสียงเด่น ดังนั้น คำแผลงชุดนี้ จึงเอื้อต่อการออกเสียงให้รัวและเสนาะหูยิ่งขึ้น

๒. <u>การสร้างคำอย่างภาษาเขมรเพื่อเน้นจังหวะคำ</u>

การสร้างคำในกลุ่มนี้ ได้แก่

การเติมหน่วยหน้าศัพท์	/ก-/	เช่น	ทำ	--→	กทำ
	/ค-/	เช่น	ใน	--→	คใน
	/ผ-/	เช่น	เดอร	--→	ผเดอร
	/ม-/	เช่น	ล้าง	--→	มล้าง
	/ร-/	เช่น	ยืนยงง	--→	รยืนรยงง
	/ล-/	เช่น	ขัดขืน	--→	ลขัดลขืน
	/กำ-/	เช่น	บัง	--→	กำบัง
	/กระ-/	เช่น	เช้า	--→	กระเช้า
	/กรร-/	เช่น	กง	--→	กรรกง
	/กัล-/	เช่น	พุม	--→	กัลพุม
	/บัน-/	เช่น	ดาล	--→	บันดาล
	/บัญ-/	เช่น	จง	--→	บัญจง
	/บรร-/	เช่น	ฤา	--→	บรรฤา
	/บัง-/	เช่น	เกอด	--→	บังเกอด
การเติมหน่วยกลางศัพท์	/-อำ-/	เช่น	กราบ	--→	กำราบ
	/-อำน-/	เช่น	จอง	--→	จำนอง
	/-อำห-/	เช่น	ฉาย	--→	จำหาย
	/-อำหน-/	เช่น	กด	--→	กำหนด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

/-บ-/ เช่น รำ --→ ระบำ

/-ล-/ เช่น แครง --→ ครแลง

/-น-/ เช่น ขัน --→ ขนรร

นอกจากนี้ยังมีคำแผลงอีกประเภทหนึ่ง คือการเติมคำซ้ำชนิดอัพภาส ซึ่งเป็นคำซ้ำที่เกิดจากการซ้ำหรือซ้อนอักษรลงหน้าศัพท์ โดยอักษรที่ใช้ซ้อนหรือซ้ำเป็นตัวเดียวกับพยัญชนะต้นของคำตั้ง เช่น ฟัน เป็น ฟฟัน คำอัพภาสเหล่านี้มีส่วนช่วยเน้นจังหวะคำได้เช่นกัน เพราะเป็นการเพิ่มพยางค์ของคำ ทำให้จังหวะคำเกิดการสมดุลแห่งเสียง เช่น ซซิบซซอ นนัวนเนีย และทำให้จังหวะคำหนักแน่นยิ่งขึ้นกว่าการใช้คำตั้งเพียงคำเดียว เช่น ผผ่อง เป็นต้น

ตัวอย่างที่น่าสนใจ

การเติมหน่วยหน้าศัพท์ /ก-/

- พระเจ้าจึ่ง**กทำ**ปราฏิหารยาศจรรยอนนอนรรค (ทศพร)
- อันว่ากัลปกาจารย์ ก็**กทำ**การทงงหลาย (นครกัณฑ์)

การเติมหน่วยหน้าศัพท์ /ค-/

- สูรเสมามีบมิน้อย**คใน**สระ (มหาพน)
- **คใน**กาลพรุกนี้... (นครกัณฑ์)

การเติมหน่วยหน้าศัพท์ /ผ-/

- บุทคล**ผเดอร**เด็จดยวมา (กุมาร)

การเติมหน่วยหน้าศัพท์ /ม-/

- บมิควรแก่ตูผู้จะ**มล้าง**ปริโพธภายใน (วนปเวศน์)
- อันว่าฟ้า**แมลบเมลือง**เมืองก็อือบนนฤาเสียงสับท (กุมาร)

การเติมหน่วยหน้าศัพท์ /ร-/

- ลางหมู่ดู**รยืนรยงง** (มหาราช)
- ฝูงหญิงย่อมทัดทาน แรง**รยาน**แก่ยาจกไส้ (กุมาร)

การเติมหน่วยหน้าศัพท์ /ล-/

- ดู**ลขัดลขืน** (มหาราช)

การเติมหน่วยหน้าศัพท์ /กำ-/

- เทพยดาก็**กำบัง**รูปาการ (มหาราช)

การเติมหน่วยหน้าศัพท์ /กระ-/

- ธก็ใส่เครื่องประดับน้นน ในสุพรรณ**กระเช้า** (นครกัณฑ์)

การเติมหน่วยหน้าศัพท์ /กรร-/

- แซรงชิดกนน**กรรกง** (นครกัณฑ์)

การเติมหน่วยหน้าศัพท์ /กัลป์-/

- จับพฤกษยางกูร**กัลพุม** (วนปเวศน์)

การเติมหน่วยหน้าศัพท์ /บัน-/

- ค้อยหอย**บันเหอร**ตีปีกปนงง (มหาพน)
- เวอยพราหมณ์ มึงนี้ด่งงเลว**บันดาล**เนา (ชูชก)

การเติมหน่วยหน้าศัพท์ /บัญ-/

- ธ ก็ให้สาวสนม นำไปส่งแล้วแก่นางแก้วแก่นกษัตรีย์ มัทรีเทพ**บัญจง** (นครกัณฑ์)

การเติมหน่วยหน้าศัพท์ /บรร-/

- พยงแผ่นผจง**บรรเจอด** (นครกัณฑ์)

การเติมหน่วยหน้าศัพท์ /บัง/

- อันว่าศุขสวัสดิ์แห่งสองกษัตริย์ ลูกไท้ ธ ก็มีแลพ่อฮา อนน**บงงเกอด** ตู ข้าสองปิ่นหล้าเอารสท่านน้นน (มหาราช)

การเติมหน่วยกลางศัพท์ /-อำ-/

- ในเมื่อพระเพศยันดรสร้างศีลทานบริสุทธิ์แก่ฝูงมนุษย์ผู้**กำรอ** (นครกัณฑ์)
- อันว่าเทพธิดาองค์หนึ่งผู้พิเศษ ก็มา**สำราย**ราชกุมารท้งงสอง (มหาราช)

การเติมหน่วยกลางศัพท์ /-อำห-/

- **จำหาย**แสงส่องตระวัน (มหาราช)
- **จำหนน**แสงส่องฟ้า (มหาราช)

การเติมหน่วยกลางศัพท์ /-บ-/

- อนึ่งคือสาวสนมเทพ**ระบำ** (นครกัณฑ์)

การเติมหน่วยกลางศัพท์ /-ล-/

- นางก็ทรงพัตราภรณ์พาด**ครแลง**ในสุทธชาติ์

การเติมหน่วยกลางศัพท์ /-น-/

- เสนานายกดายใส่หมากมาศ**เขนขนรร**ท่านโสด (นครกัณฑ์)

การเติมคำซ้ำชนิดอัพภาส

- สองอ่อนโอ้อาดูร ร้อนแสงสูรย**ขแข่น** (กุมาร)
- นกจอกนกจาบมีทงงนกจิบ เยีย**ซซิบซออ**เซีย (มหาพน)

การสร้างคำในกลุ่มนี้ ทำให้คำพยางค์เดียวกลายเป็นคำสองพยางค์ และน่าสังเกตว่า ลักษณะพยางค์มีจังหวะการออกเสียง เบา-หนัก คือพยางค์แรกจะไม่ลงน้ำหนัก หรือมีน้ำหนักน้อยกว่าพยางค์ถัดไป ลักษณะการออกเสียงด้วยจังหวะ เบา-หนัก เช่นนี้ กล่าวได้ว่าเป็นจังหวะที่ปรากฏในคำภาษาไทยทั่วไป (กาญจนา นาคสกุล ๒๕๒๐ : ๑๑๘) ดังนั้น การสร้างคำด้วยวิธีเติมหน่วยหน้าศัพท์และหน่วยกลางศัพท์ดังกล่าว มิได้เป็นวิธีแปลกแยกจากระบบเสียงของภาษาไทย หากกลมกลืนเข้ากับธรรมชาติของภาษาไทยอย่างแยบยล

นอกจากนี้ เมื่อพิจารณาในแง่ของการออกเสียง จะพบว่า กวีโบราณตระหนักถึงอัจฉริยลักษณ์ของภาษาไทย กล่าวคือ เข้าใจธรรมชาติของการออกเสียงภาษาไทยอย่างลึกซึ้ง คำแผลงที่ใช้ล้วนช่วยเน้นจังหวะของคำให้สมดุลและหนักแน่นยิ่งขึ้น เช่น

อันว่ารนนสายสัตว์ท้งงหลายคลายจาก**จำนำจำนอง**

เห็นได้ว่าวรรคนี้ หากเปลี่ยนคำเป็น **จำจอง** จะเสียความสมดุลย์ของจังหวะไป

อนึ่งคือสายสงงคีต**จำรยง** สยงสงงคีต**จำรูญ** สูรสงงคีต**จำเรอญ**

วรรคนี้ก็เช่นกัน เห็นได้ว่า กวีตั้งใจใช้คำแผลง **จำเรียง จำรูญ** และ **จำเริญ** แทน **เจรียง จรูญ** และ**เจริญ** ซึ่งมีความหมายเดียวกัน เพราะต้องการความสมดุลของจังหวะการออกเสียง ซึ่งน่าคิดว่าน่าจะมีส่วนเชื่อมโยงกับประเพณีการเสพในลักษณะมุขปาฐะไม่มากก็น้อย

ตัวอย่างต่อไปนี้จะช่วยให้เห็นชัดขึ้นว่า กวีโบราณใช้คำแผลงด้วยวิธีต่าง ๆ ดังกล่าวมาข้างต้น เพื่อเอื้อเสียงเสนาะ และเพื่อเน้นจังหวะของถ้อยคำอย่างแท้จริง

- ครุฑยยามแพงทอง จอง**จำลองจำหลัก** ทรงผ้าปักผ้าปิ่นสทิ่นทยนทอง ทำ (มหาราช)
- หมู่ช้างชำนิชำนน **ชนชำนาญชาญชำนะ** (มหาราช)
- คร้นนได้ยินคดีพราหมณ์ฉกรรจ์ คำ**ฉฉุนฉถัน**บมิอาจ แลแกล้งกว่างผาดด่งงน้นน (กุมาร)
- อนึ่งคือสรเอ้ง**ขนรรขนอบ**รอบเอววรร (นครกัณฑ์)

ในนันโทปนันทสูตรคำหลวงก็เช่นกัน ผู้วิจัยพบว่า กวีมักแผลงรูปคำบาลีสันสกฤต เพื่อเอื้อต่อเสียงสัมผัส ดังตัวอย่างต่อไปนี้

- อันว่าข้า ผู้ชื่อมหาสิริบาล...ครั้นนิวัตรนิเวส เปนกระยัตร**เพศวรำ** กชื่อเจ้าฟ้าธรรมธิเบศรไชยเชษฎสุริยวงษ (หน้า ๑๐๕)
- กชื่อเจ้าฟ้าธรรมธิเบศรไชยเชษฎสุริยวงษ เสวย**รัชชง**ศฤงคาร วังบวรสถานมงคล (หน้า ๑๐๕)
- แลพระสัทธรรมนี้อุดคมา อัน**นฤมลา**จากมุทิล (หน้า ๑๐๖)
- ตราบเท้าสมมุดดิสงฆนี้กบังคม อันอุดท**บวรา** ครั้นแลข้าถวายนมัสการ (หน้า ๑๐๖)
- เปนมัจฉา**กูรรเมศ** แลมาร**โยเธศ**ทังหลาย มีรูปกายมหันต์ (หน้า ๑๐๘)
- ดูจวัสสันตกาลเมฆ ยัง**พรรเษก**ธารา (หน้า ๑๐๘)
- กลลักขณาพิทธยุต ผุดพรายใน**เวหาศ** อาดจข่มจฆ่า (หน้า ๑๐๘)
- ...กับด้วยหมู่แมลงภู่ บินหวี่หวู้ร่อนร้อง รงมก้องไปมา ใน**พนสรา** ปทุมเมศ (หน้า ๑๑๑)
- ยลตรลอดล่วงคฤหา **พฤกษง**พงพนานต์ (หน้า ๑๑๒)
- ในเมื่อสิ้น**โกษฐาส**แห่ง**ราศตริน** (หน้า ๑๑๕)

ที่น่าสนใจคือ แม้แต่การหลากคำในบทประพันธ์บทเดียวกัน กวีก็เลือกใช้คำยืม เพื่อรับส่งสัมผัสภายในวรรคอย่างเห็นได้ชัด ดังปรากฏในวรรณคดีเรื่องกาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก

ชมขนงก่งเกาทัณฑ์ ดำเป็นมันกันเฉิดปลาย
เป็นระเบียบเรียบรอยราย ชายชำเลืองเยื้องยวลงาม
ภมูธนูหน่วงน้าว เหมือนหมาย
ดำมีมันกั้นปลาย เฉิดช้อย
ระเบียบเรียบงามชาย ชมชื่น
เหลือบแลแต่สักน้อย เพริดพริ้งเพราคม

จะเห็นได้ว่า ในเนื้อความเดียวกัน กวีได้ทรงเลือกคำยืมซึ่งเป็นคำพ้องความหมายสองคำมาใช้เพื่อการรับส่งสัมผัส กวีใช้ ขนง ซึ่งเป็นคำเขมรในบทกาพย์ยานี ส่งสัมผัสกับคำว่า ก่ง แต่ในบทโคลงสี่สุภาพ กวีเลือกใช้ ภมู ซึ่งเป็นคำบาลี แปลว่า คิ้ว เช่นกัน เพื่อส่งสัมผัสกับ ธนู

ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนยิ่งขึ้น คือ ในบทคร่ำครวญปีนักษัตร บทประพันธ์บางบท กวีเลือกใช้ชื่อสัตว์คนละคำ แต่มีความหมายเหมือนกัน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

๑ ปีฉลูรู้ชื่อโค เจ้าโฉมโอ่โสภาพร
ใจพี่นี้อักอร เจ้าเพื่อนนอนห่อนเห็นเลย
พฤศภำจำเรียกรู้ ทั้งมวญ
โฉมโอ่โสภาควร คู่เคล้า
ใจพี่เร่งอักอวน ทรงเทวษ
พรากเพื่อนนอนสมรเจ้า ห่อนได้เห็นเรียม

ปีขาลว่าชื่อเสือ นางอุ่นเนื้อเรื่อขาวเหลือง
คนระบือฦาทั่วเมือง โฉมเจ้างามทรามเชยหาย
พยัคเฆนทรชื่อถั้ว ทังเมือง
สมรรูปเรื่อขาวเหลือง หลากเหล้า
ฝูงคนเล่าฦาเนือง ในโลก
เขาว่างามนักเจ้า พี่นี้มาหาย

ปีเถาะจำเพาะกต่าย เคราะห์พี่ร้ายเจ้าหายไป
เที่ยวหาลาแห่งใด ใจเรียมฝ่อบเห็นนาง
สสานาเมศอ้าง อรไคล
เคราะห์พี่ร้ายนางไกล โศกสร้อย
เรียมเดียวเที่ยวแดนใด ดูทั่ว
ใจพี่เท่าหิ่งห้อย ฝ่อแล้วอรเอย

ปีมะแมแต่จากเจ้า บกินเข้าเช้าราตรี
สัมกินไม่ยินดี ครองชีพไว้ใคร่เห็นนาง
ปีอัชพลัดหนุ่มน้อย สาวศรี
โภชน์บ่กินเป็นปี เนิ่นช้า
สัมกินบ่ยินดี ปานโภชน์
ครองชีพเรียมไว้ถ้า ใคร่ได้เห็นนาง

ตัวอย่างทั้งหมดแสดงให้เห็นว่า องค์กวีทรงมีความรู้ในเรื่องอักษรศัพท์อย่างลุ่มลึก สามารถเลือกใช้คำยืมทั้งจากบาลี สันสกฤต และเขมร ได้หลากหลาย ในกาพย์ยานี องค์กวีทรงใช้คำเรียกชื่อปีนักษัตรตามที่ใช้กันอย่างแพร่หลายว่า ฉลู ขาล เถาะ และมะแม ตามลำดับ ในโคลงสี่สุภาพ องค์กวีได้ทรงแสดงฝีมือในการสรรคำพ้องความหมายมาสร้างความสะดุดเด่นและเอื้อต่อเสียงสัมผัสด้วย ปีฉลู กวีทรงเลือก พฤศภ ซึ่งมาจากคำสันสกฤต พฤษภ และแผลงศัพท์ เป็น พฤศภำ เพื่อส่งสัมผัสกับ จำ ปีขาล กวีทรงเลือกคำบาลีว่า พยัคฆ และสร้างเป็นรูปศัพท์สมาสว่า พยัคเฆนทร เพื่อความหรูหราของรูปศัพท์ ปีเถาะ กวีทรงใช้คำบาลี สส ซึ่งแปลว่า กระต่าย แผลงเสียงสระอะเป็นสระอา เพื่อส่งสัมผัสกับ นาเมศ ปีมะแม กวีทรงเลือกคำบาลี อช ซึ่งแปลว่า แพะ โดยแผลงเสียงจากเสียงเรียงพยางค์ว่า อะชะ เป็น อัช อย่างคำภาษาไทย เพื่อส่งสัมผัสกับคำว่า พลัด

การใช้คำยืมภาษาต่างประเทศ นอกจากจะเอื้อต่อการเล่นเสียงสัมผัส และการเน้นจังหวะคำดังกล่าวแล้ว กวียังใช้อักษรศัพท์เหล่านี้เป็นเครื่องมือสื่อสารอันเข้มข้น ดวงมน จิตร์จำนงค์ กล่าวว่า “การใช้ศัพท์อย่างหลากหลาย หรือที่เรียกว่า การหลากคำ เป็นการทำให้แปลก (defamiliarization) อันทำให้รสวรรณศิลป์เข้มข้นกระทบใจได้ การใช้คำพ้องเสียงจำเป็นต้องเขียนให้แตกต่างเพื่อความหมาย กวีอาจเล่นคำเพื่อการสื่อสารได้ (ดวงมน จิตร์จำนงค์ ๒๕๔๑ : ๒๑๘) และได้กล่าวถึง การใช้คำยืมในงานกวีนิพนธ์ไทย ว่า “เป็นอุปกรณ์ในการสื่อความหมายพิเศษที่ชวนให้คิดพิจารณา อันจะส่งผลแก่พลังของสารมากกว่าถ้อยคำที่ผู้รับเคยชินจนไม่กระทบใจ นอกจากนี้ก็เป็นวัสดุขององค์ประกอบทางเสียง ที่ประสานกับความหมายอย่างละเอียดในบริบท” (ดวงมน จิตร์จำนงค์ ๒๕๓๓ : ๕๕)

ดวงมน จิตร์จำนงค์ (๒๕๓๓) ได้วิเคราะห์ตัวอย่างจากวรรณคดีแบบฉบับเพื่อสนับสนุนประเด็นดังกล่าวไว้อย่างน่าสนใจ ใน วิทยานิพนธ์เรื่อง “คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ.๒๓๒๕ - ๒๓๙๔)” ในที่นี้จะขอยกตัวอย่างที่น่าสนใจสนับสนุนประเด็นดังกล่าวของดวงมน จิตร์จำนงค์ และเพื่อชี้ให้เห็นว่า ในฝ่ายของผู้เสพเองก็จำเป็นต้องมีความรู้ในเรื่องอักษรศัพท์เช่นกัน จึงจะเข้าใจความหมายของตัวบท

สระเหนาะนิราษน้อง ลงเรือ
สาวส่งงเลวงเต็ม ฝ่งงเฝ้า
สระเหนาะพี่หลยวเหลือ อกส่งง
สารด่งงข้าส่งงเจ้า ส่งงตน
(กำสรวลโคลงดั้น)

ถ้าเราแปล “เสนาะ” ตามที่เข้าใจว่า ไพเราะน่าฟัง คงไม่ได้ความ เสนาะ ในที่นี้เป็นคำเขมร หมายความถึงสลดใจ วังเวงใจ เมื่อเข้าใจศัพท์ที่กวีใช้อย่างถูกต้อง ก็จะเข้าใจอารมณ์ของกวีที่ต้องพรากจากนางซาบซึ้งขึ้น

ในบทประพันธ์บางบท กวีเลือกใช้คำไทยที่เป็นคำกริยาแสดงอาการมาประกอบเข้ากับคำยืมที่เป็นคำนามและมีความหมายเชิงนามธรรม ทำให้เนื้อความของบทประพันธ์นั้นโดดเด่นขึ้น ดังตัวอย่างต่อไปนี้

อันว่าบ้นนพระคาถานี้ แลพระผู้บี้บาปบานบุญ อดุลยเดชโชไชยไตรภพนารถ...
(มหาชาติคำหลวง)

กลุ่มคำ บี้บาปบานบุญ แสดงให้เห็นฝีมือการเกลากลอนอันเลิศของกวี นอกจากจะมีความประสานแห่งเสียง คือสร้างเสียงสัมผัสอักษรในกลุ่มคำเดียวกันแล้ว ยังเห็นได้ว่ากวีเลือกใช้ทั้งคำไทยและคำเขมรอย่างเหมาะเจาะ บี้ เป็นคำไทย ในที่นี้แปลว่า ทำลาย แสดงความหมายได้อย่างกระชับ เพราะปรกติคำ บี้ มักใช้กับรูปธรรม เช่น บี้มด บี้แมลง ซึ่งมีนัยแฝงถึงการออกกำลังกดหรือบดขยี้สิ่งนั้น ๆ เมื่อใช้กับ บาป ซึ่งเป็นคำนามธรรม ก็ช่วยสื่อความหมายถึงการออกกำลังกดหรือบดขยี้สิ่งนั้น ๆ และยังสื่อความหมายตรงข้ามกับคำเขมรว่า บาน ซึ่งแปลว่า ได้ ได้รับ กล่าวได้ว่า กลุ่มคำนี้มีลักษณะของความสมดุลทางโครงสร้างภาษาอย่างสมบูรณ์ คือนอกจากจะสร้างความสมดุลทางเสียงของคำแล้ว คำที่มีเสียงสมดุลกันนี้ยังแสดงความหมายตรงกันข้าม นับเป็นการสื่อสารทางสุนทรียศิลป์อันน่าอัศจรรย์ยิ่ง

จะเห็นได้ว่า กวีไทยตระหนักดีถึงความสำคัญของอักษรศัพท์ในการรจนากาพย์กลอน คำยืม ทั้งบาลี สันสกฤต และเขมร จึงเป็น คลังคำ อันใหญ่ที่กวีโบราณมีไว้สำหรับเบิกมาใช้เพื่อช่วยแสดงน้ำหนักอันเข้มข้นของความหมาย จึงให้ผลทางศิลปะทั้งด้านความคิดและอารมณ์ได้อย่างกระชับ

๒) การเล่นคำ

การเล่นคำในกวีนิพนธ์ไทยมีหลายลักษณะ เช่น การเล่นคำพ้อง การเล่นซ้ำคำ เป็นต้น และมีจุดมุ่งหมายในการเล่นแตกต่างกันในตัวบทแต่ละบท

ในที่นี้ ผู้วิจัยขอเสนอการเล่นคำอีกแง่มุมหนึ่ง คือ การเล่นคำเพื่อสร้างความหมายอันเข้มข้นแก่ตัวบท เพื่อชี้ให้เห็นว่า กวีมีความรู้ในเรื่องศัพท์อย่างกว้างขวาง และสามารถนำมาใช้เป็นเครื่องมือของกฤตยาการแห่งกลที่สำคัญอีกประการหนึ่ง

ในกากีคำกลอน ผู้วิจัยพบว่ากวีเล่นคำว่า จิต และ ใจในบริบทที่หลากหลาย ดังนี้

<u>การใช้คำว่า จิต</u>

-**บำเรอจิต**อิศเรศให้เรืองรณ	เมื่อทรงสกากลสโมสร	(หน้า ๒)
- พระเทพีฟังคดีก็**ดาลจิต**	ฉงนคิดพิศวงทรงสัณฐาณ	(หน้า ๓)
- รื่นรื่น**ชื่นจิต**พี่จำได้	เหมือนเมื่อไปร่วมภิรมย์ประสมศรี	(หน้า ๒๕)
- มาเถิดน้องจะถนอม**กล่อมจิต**	จะผ่อนผิดผันหาเกษมศานต์	(หน้า ๒๒)
- ประเพณีสตรีได้**เตร่จิต**	จำจะคิดเหมือนเอาเสี้ยนมาบ่งหนาม	(หน้า ๑๘)
- ต่างชู้ต่างชื่นทุกคืนวัน	แต่สุบรรณ**งมจิต**ไม่คิดหมาง	(หน้า ๒๗)
- เราได้ฟังถึงงานประสานสาย	บรรยาย**หลากจิต**คิดถวิล	(หน้า๒๖)
- **ประหลาดจิต**พิศดูคนธรรพา	จินตนานิ่งนึกคะนึงใน	(หน้า ๒๕)
- คนธรรพ์**หวั่นจิต**จำสนอง	อันพระน้องร้างท้าวภิรมย์สม	(หน้า ๒๓)
-กากีเหลือบเหลียวเห็นคนธรรพ์	ให้**หวาดจิต**อัศจรรย์เป็นหนักหนา	(หน้า ๑๘)
- แสนระกำ**ช้ำจิต**ดั่งพิษยา	ด้วยสองราจักร่วมฤดีดาล	(หน้า ๒๕)
- ควรฤาคนธรรพ์**ประทุษฐ์จิต**	ทำลายมิตรให้กลิ้งลางสนาม	(หน้า๒๓)
- จึ่ง**ปลงจิต**มิตรภาพไม่แปรปรวน	ประมวนมอบเสน่ห์ไว้ที่ในน้อง	(หน้า ๖)
-ได้พบพาน**ประมาณจิต**ยุพเยาว์	จะนิ่งเนาฤาจะกลับบุรีรมย์	(หน้า ๒๓)
- เสียแรงรัก**หักจิต**ไม่คิดบาป	นิยหยาบฉกพามาสมสมร	(หน้า ๒๗)
- ให้อัดอั้น**ตันจิต**ดังพิษปืน	สลบลงกับพื้นพิมานบน	(หน้า ๓๓)

<u>การใช้คำว่า ใจ</u>

-มิขอคืนให้นครำให้**ช้ำใจ**	จะไว้สัตย์สู้ม้วยในสิมพลี	(หน้า ๓๑)
- เรา**รู้ใจ**แล้วมิให้อนาทร	จะพาคืนนครในราตรี	(หน้า ๓๐)

- กากีฟังคดีสนองถ้อย	เป็นที่น่า**น้อยใจ**เพียงชีวาสัญ	(หน้า ๒๕)
- ท่วงทีก็จะส่งองค์ยุพิน	องค์นรินทรราชอย่า**ร้อนใจ**	(หน้า ๒๔)
- ยังซ้ำคนธรรพ์อันธพาล์	เสียแรงว่า**จงใจ**ให้ไปตาม	(หน้า ๒๓)
- กรุงกษัตริย์ทัศนาก็**แจ้งใจ**	บรรหารให้นั่งอาสน์อันบวร	(หน้า ๒)
- พระถวิล**หวั่นใจ**ให้เทวษ	อัสสุชลนองเนตรพิลาปไหล	(หน้า ๑๐)
- มิทันไรจะนิราศให้อาทวา	อนิจจา**ใจจาง**มา**หมางใจ**	(หน้า ๑๕)

คำว่า จิต และใจ อาจนับเป็นคำพ้องความหมาย หรือมีความหมายใกล้เคียงกันมาก แต่กระนั้นก็ดี คำว่าจิต ซึ่งเป็นคำยมภาษาบาลีมีนัยในแง่นามธรรมที่เกี่ยวข้องกับความนึกคิด ความปรารถนาและการหยั่งรู้อันลึกซึ้ง ปทานุกรมไทย บาลี อังกฤษ สันสกฤต (๒๕๑๒ : ๒๕๑) แสดงความหมายของ จิตตำ เป็นภาษาอังกฤษ ดังนี้

Cittam the heart, the mind, a thought, an idea, will, intention

จะเห็นได้ว่า ในบริบทที่ใช้คำว่า จิต ในตัวอย่างบทประพันธ์ข้างต้นมีความหมายถึงสภาวะของจิตที่มุ่งมาดปรารถนาในอารมณ์รักและอารมณ์ใคร่ของตัวละครทั้งสอง คือพระยาครุฑและนางกากี และที่สำคัญ กวีสามารถสรรคำไทยมาประกอบเข้ากับ จิต ได้มากมาย แสดงสภาวะของจิตที่ลุ่มหลงในกามตัณหาได้อย่างแจ่มแจ้ง เช่น ดาลจิต เตร่จิต งมจิต หลากจิต เป็นต้น ส่วนคำว่า ใจ จะเห็นได้ว่าใช้ในบริบทของการรับรู้ การนึกคิด หรือประสบการณ์ทางอารมณ์ในระดับพื้นๆ เช่น ช้ำใจ รู้ใจ น้อยใจ ร้อนใจ หมางใจ แจ้งใจ เป็นต้น

การเล่นคำว่า จิต อย่างหลากหลายนี้สัมพันธ์กับการเล่นซ้ำคำว่า หลง กับ ลืม ในบทอัศจรรย์ที่นักวรรณคดีไทยคุ้นเคยเป็นอย่างดี บทต่อไปนี้

ครุฑ<u>ลืม</u>ลงเล่นอโนดาต	วรนาฏ<u>ลืม</u>มิ่งมไหศวรรย์
ครุฑ<u>ลืม</u>ลงเล่นสัตภัณฑ์	สุดาจันทร์<u>ลืม</u>พักตร์พระภัสดา
ครุฑ<u>ลืม</u>ร่อนเล่นโพยมบน	นฤมล<u>ลืม</u>สนมสนิทหน้า
ครุฑ<u>ลืม</u>ไล่คาบนาคา	กัลยา<u>ลืม</u>เล่นอุทยาน
ครุฑ<u>หลง</u>ชมทรงสมรชื่น	นาง<u>หลง</u>รื่นรสทิพปักษาศาล
ครุฑละเลิง<u>หลง</u>เชิงยุพาพาล	เยาวมาลย์<u>หลง</u>เล่ห์ประหลาดโลม
ครุฑ<u>หลง</u>กลิ่นแก้วขจรรื่น	นาง<u>หลง</u>ชื่นรสทิพอันเฉิดโฉม

ครุฑหลงกระบวนชวนตระโบม นางหลงโสมนัสในสกุณา
(วรรณคดีเจ้าพระยาพระคลัง [หน] : ๘)

การเล่นซ้ำคำว่า หลง กับ ลืม ในที่นี้จึงช่วยส่งเสริมความหมายของตัวบทให้โดดเด่นขึ้น กล่าวคือเป็นคำที่แสดงความหมายให้เห็นความมัวเมาลุ่มหลงกามตัณหา และหลงวนว่ายอยู่ในอบายของตัวละครสองตัวนี้ลุ่มลึกขึ้น

การเล่นคำทั้งจิตและ หลงกับลืม ที่แสดงความหมายในแง่ประสบการณ์ทางอารมณ์รักและอารมณ์ใคร่นี้สอดคล้องกับความเป็นชาดกของเรื่องกากี ที่มุ่งสอนให้เห็นโทษของความมัวเมาลุ่มหลงในกามตัณหาอีกประการหนึ่งด้วย

กรณีศึกษาอีกกรณีหนึ่ง คือ การใช้คำวา พักตร์ ในบทละครในเรื่องอิเหนา เป็นที่น่าสังเกตว่า ในพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องนี้ ใช้คำว่า พักตร์ ในความถี่สูงมาก อาจกล่าวได้ว่าองค์กวีทรงใช้คำคำนี้ไปตลอดเรื่อง มีน้อยแห่งที่จะใช้คำว่า หน้า แทน

คำว่า พักตร์ ในเรื่องอิเหนา ปรากฏในหลายบริบท ดังจะได้วิเคราะห์ให้เห็นเป็น ๒ กลุ่มใหญ่ ดังนี้

๑. ใช้ในบริบทชมโฉม

-น้องเอยน้องรัก นวลละอองผ่องพักตร์เพียงแขไข
งามองค์ทรงลักษณ์วิไล พิศไหนสารพันเป็นขวัญตา
พี่หวังจะฝังฝากไมตรีจิต รักร่วมสนิทเสนหา
ควรฤๅดวงฤทัยไม่เมตตา แต่จะตอบวาจาก็ไม่มี

-สองกษัตริย์ขัดสีฉวีวรรณ นางกำนัลตั้งสุคนธ์คอยถวาย
ทรงอุหรับจับกลิ่นอบอาย น้ำกุหลาบละลายกรายกรีดนิ้ว
กวดเกล้าเปลาปลายพระฉายส่อง ผัดพักตร์นวลละอองผ่องผิว
ทรงภูษายกแย่งเพลงพลิ้ว ห่มริ้วทองทับซับใน

-สายสมรนอนเถิดพี่จะกล่อม
นวลละอองผ่องพักตร์โสภา
งามเนตรดังเนตรมฤคมาศ
อรชรอ้อนแอ้นดังกินริน

-ดวงเอยดวงยิหวา
นวลละอองผ่องพักตร์ผิวพรรณ

-เมื่อนั้น
ทรงครรภ์ถ้วนทศมาสตรา
งามงอนอ่อนระทวยนวยแน่ง
ผ่องพักตร์ผิวพรรณดังจันทรี

-แล้วทำทีมิให้ใครสังเกต
งามงอนอ่อนจริตกิริยา
พิศพักตร์งานพักตร์ผุดผ่อง
อรชรอ้อนแอ้นทั้งอินทรีย์

-น้องเอยน้องรัก
พี่ตั้งจิตคิดว่าจะฝากชีวา
เมื่อได้ต้องถือถึงมือแล้ว
เนื้อนวลนวลแนบแอบอุรา
งามพักตร์งามโฉมประโลมจิต
บุญใดได้ต้องประคองกาย

-พักตร์น้องละอองนวลปลั่งเปล่ง
อรชรอ้อนแอ้นทั้งอินทรีย์
งามจริงพริ้งพร้อมทั้งสรรพางค์
พิศพลางประดิพัทธ์กำหนัดใน

เจ้างามจริงพริ้มพร้อมดังเลขา
ดังจันทราทรงกลดหมดมลทิน
งามขนงวงวาดดังคันศิลป์
หวังถวิลไม่เว้นวาย เอย

งามอย่างนางฟ้ากระยาหงัน
ดั่งบุหลันทรงกรดหมดมลทิน

องค์ประไหมสุหรีหมันหยา
ประสูติมาเป็นราชบุตรี
ดำแดงนวลเนื้อสองสี
นางในธานีไม่เทียมทัน

ชำเลืองเนตรดูระเด่นจินตะหรา
ลักขณาเลิศล้ำนารี
ผิวเนื้อนวลละอองสองสี
ภูมีดุนางไม่วางตา ฯ

งามขนงวงพักตร์ดังเลขา
กัลยาควรฤๅมาถือใจ
กลิ่นแก้วยังติดนาสา
ยังอุ่นอกพี่ยาไม่เว้นวาย
ยังเตือนติดตาอยู่ไม่รู้หาย
บาปใดพรากสายสมรไกล

ดังดวงจันทร์วันเพ็ญประไพศรี
ดังกินรีลงสรงคงคาลัย
ไม่ขัดขวางเสียทรงที่ตรงไหน
จะใคร่ไปโอบอุ้มองค์มา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๒.ใช้ในบริบทแสดงความรู้สึก

ความรู้สึกดีใจ

-พระเปรมปรีดิ์ดีใจอยู่ในพักตร์ มิให้ประจักษ์คนทั้งหลาย
จึงแย้มเยื้อนเอื้อนโอษฐ์อภิปราย ซึ่งหลานชายของเราอุตส่าห์มา

-เมื่อนั้น พระโฉมยงองค์มิสารปันหยี
แย้มยิ้มพริ้มพักตร์เปรมปรีดิ์ ภูมีตริตรึกนึกใน
อันชาวหมันหยานี้ชั่วนัก จะถือศักดิ์รักหน้าก็หาไม่
แต่โจรป่าจะมาชิงชัย ไม่มีใครสามารถอาจผจญ

-เมื่อนั้น พระโฉมยงวงศ์อสัญแดหวา
คำนับรับราชบัญชา แล้วแลดูจินตะหราวาตี
แต่รอรั้งยั้งหยุดอยู่เป็นครู่ ให้คิดอดสูนางโฉมศรี
ยิ้มละไมในพักตร์เป็นท่วงที ต่อภูมีซ้ำเตือนจึงเคลื่อนคลาย ฯ

ความรู้สึกทะนุถนอม

-ว่าพลางอุ้มนางขึ้นใส่ตัก เชยพักตร์จุมพิตขนิษฐา
สัมผัสพวงพุ่มประทุมา วิญญาณ์ด่าวดิ้นแดยัน
เอนแอบแนบองค์บังอร ตระกองกรกอดประทับรับขวัญ
เกลียวกลมสมสนิทติดพัน อยู่บนแท่นสุวรรณพรรณราย

-มาจะกล่าวบทไป ถึงระเด่นมนตรีเรืองศรี
เนาในหมันหยาธานี กับสามนารีเป็นที่รัก
พระชมชิดพิศโฉมจินตะหรา กรตะกองกัลยาไว้กับตัก
โลมลูบปฏิญญาองค์พลางเชยพักตร์ นางค้อนควักผลักไสในทำนอง

ความรู้สึกเสียใจ เศร้าใจ

-โอ้ว่าโฉมเฉลาเยาวลักษณ์ น่าจะจริงประจักษ์เหมือนฝัน
พลางซบพักตราจาบัลย์ รับขวัญบังอรแล้วถอนใจ

-เมื่อนั้น บุษบาทรงโศกเศร้าหมอง
ชลนัยน์ไหลอาบเนตรนอง นวลละอองซบพักตร์ลงโศกา

-พระยอกรก่ายวิลาสพาดพักตร์ ถวิลถึงน้องรักจินตะหรา
โฉมงานทรามสวาทเพียงบาดตา ใต้ฟ้าหาไหนไม่ทัดเทียม

- พระกรก่ายพักตราจาบัลย์ หวั่นหวั่นถวิลถึงจินตะหรา
ป่านฉะนี้โฉมตรูอยู่พารา จะนิทราหลับแล้วหรือฉันใด

-จึงปิดใบดาลทวารทอง อยู่สองแต่กับกะหมันหรา
นิ่งนอนกรก่ายพักตรา โศกากำสรดระทดองค์
แต่เวียนคลี่กระดาษวาดรูปนาง ดูพลางพินิจพิศวง
ทำไฉนจะได้นางโฉมยง เหมือนดังใจจงจำนงคิด

-แว่วเสียงสำเนียงบุหรงร้อง ว่าเสียงสามนิ่มน้องเสนหา
พระแย้มเยี่ยมม่านทองทัศนา เห็นแต่ป่าพุ่มไม้ใบบัง
เอนองค์ลงอิงพิงเขนย กรเกยก่ายพักตร์ถวิลหวัง
รสรักร้อนรนพ้นกำลัง ชลนัยน์ไหลหลั่งลงพรั่งพราย

-เมื่อนั้น ระเด่นมนตรีเรืองฉาย
แน่นอนถอนใจไม่รู้วาย กรก่ายพักตร์นึกตรึกไตร
ซึ่งทูลไว้ว่าจะอยู่สามวัน จะผ่อนผันให้นานออกจงได้
ด้วยอุบายสายสนกลใน คิดแล้วลุกไปจากไสยา

-ทอดองค์ลงกับที่บรรจถรณ์ เร่าร้อนฤทัยถึงโฉมศรี
โอ้ดวงดอกฟ้าสุมาลี ครั้งนี้กำหนดงานเห็นการจวน
ยอกรเบื้องซ้ายขึ้นก่ายพักตร์ สุดรักแสนเสียดายไม่หายหวน
นึกคะนึงถึงนางครางครวญ ทรงกำสรวลสะท้อนถอนใจ

-พระแย้มยิ้มพริ้มเพราเย้าหยอก สัพยอกยียวนสรวลสม
พักตร์เจ้าเศร้าสลดอดบรรทม พี่จะกล่อมเอวกลมให้นิทรา

-บัดนั้น ฝ่ายฝูงสุรางค์นางสาวศรี
ต่างดูระเด่นมนตรี แล้วพาทีซุบซิบสะกิดกัน
พระจริตเห็นผิดกิริยา พักตราเศร้าสร้อยโศกศัลย์
น่าจะทุกข์ทรมานรำคาญครัน สงสารทรงธรรม์เป็นพ้นไป

-เมื่อนั้น พระปิ่นปักนัคเรศดาหา
ครั้นเห็นระเด่นบุษบา พักตราเศร้าหมองมัวไป
จึ่งถามว่าเป็นไรนะลูกรัก ผิวพักตร์พิกลหม่นไหม้
เจ้าเจ็บป่วยเป็นประการใด ฤๅใครทำไมให้ขัดแค้น

-ด้วยตัวได้ทำความผิด สุดที่จะคิดผ่อนผัน
พี่เห็นเศร้าศรีฉวีวรรณ น่าจะคร่ำครวญครันด้วยเสียใจ
จนผอมผิดรูปซูบทรงนัก ผิวพักตร์มัวคล้ำดำไหม้
กับเมื่อแรกมาถึงเวียงชัย เจ้าเห็นเป็นกระไรอนุชา

ความรู้สึกเขินอาย

-เมื่อนั้น ระเด่นจินตะหรามารศรี
ดำเนินเดินเคียงพระภูมี ทำท่วงทีอายเอียงเมียงเมิน
แลสบหลบเนตรเชษฐา กัลยายิ่งระทวยขวยเขิน
ให้อดสูจิตคิดสะเทิน พลางเดินก้มพักตร์ทักษิณไป

-เมื่อนั้น สองราชบุตรีศรีใส
ฟังรสพจนารถภูวไนย ยิ่งสะเทินเขินฤทัยบังอร
ต่างองค์ต่างอายไม่ผายผัน พลางผลักไสกันให้ไปก่อน
ต่อตรัสเรียกหลายคำจึงจำจร ขึ้นไปชลีกรแล้วก้มพักตร์ ฯ

-เมื่อนั้น จินตะหราวาตีโฉมฉาย
ก้มพักตร์หมอบเมียงเอียงอาย พลางภิปรายตอบรสพจนา
อนิจาน่าน้อยใจนัก ทำข่มเหงหาญหักเป็นหนักหนา
อาจอุกรุกรานเข้ามา แล้วทำหยาบช้าให้ช้ำใจ

-เมื่อนั้น พระโฉมยงยิ้มแย้มแจ่มใส
จึงตรัสว่าแก้วตายาใจ จะอายเหนียมพี่ไยนะน้องรัก
สิเรียกให้จุดไฟเข้ามา หวังจะดูพี่ยาให้ประจักษ์
เหตุไฉนจึงไม่<u>เงยพักตร์</u> นงลักษณ์ก้มหน้าเสียว่าไร

-เมื่อนั้น ระเด่นมนตรีมีศักดิ์
ขวยเขินสะเทินเป็นพ้นนัก ก้ม<u>พักตรา</u>ยิ้มพริ้มพราย
นางมิอาจดำเนินเดินไป ละอายใจตระหนกตกประหม่า
องค์ระทวยขวยเขิน<u>เมินพักตรา</u> ดังพานผ้าจะพลัดตกลง

แม้จะมีข้อแย้งว่า พระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนามีเนื้อหาเกี่ยวแก่ตัวละครที่มีฐานะเป็นชนชั้นสูงถึงระดับเจ้านายในราชสำนัก การใช้คำว่า “พักตร์” ก็ดูเหมาะสมแก่ฐานของตัวละครเหล่านี้ แต่ผู้วิจัยมีความเห็นว่า การใช้คำว่า “พักตร์” ในพระราชนิพนธ์เรื่องนี้ นับเป็นพระอัจฉริยภาพแห่งองค์กวีที่ทรงรู้และเชี่ยวชาญอักษรศัพท์อย่างลึกซึ้ง

พักตร์ เป็นคำสันสฤกต ประกอบคำจาก วจ ธาตุ ลงปัจจัย ตร แผลง จ เป็น ก เป็น วกตร ไทยยืมคำนี้มาใช้เป็น พักตร์ วจ แปลว่าคำพูด ตร แปลว่าเครื่องมือ วกตร จึงหมายถึง สื่อของการพูด

เราใช้คำว่า หน้า ในความหมายที่เกี่ยวกับอารมณ์หลายคำ เช่น หน้าแดง หน้างอ หน้าบาน หน้าเป็น หน้าเสีย หน้าคว่ำ หน้าบูด หน้าเจื่อน และใช้คำว่า หน้า ประกอบคำกริยา แสดงความรู้สึกต่าง ๆ เช่น เชิดหน้า ไม่สู้หน้า ยิ้มในหน้า

พักตร์ ที่ใช้ในพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา จะเห็นได้ว่าใช้ในบริบทแสดงอารมณ์ความรู้สึกทั้งสิ้น ทั้งดีใจ เสียใจ เขินอาย ทะนุถนอม แม้แต่ในบริบทชมโฉม ก็มุ่งหมายจะแสดงให้เห็นว่า ดวงหน้าอันงามงดของตัวละครฝ่ายนางนั้นเป็นที่น่าพึงใจ

ดังนั้น กล่าวได้ว่า การใช้คำว่า พักตร์ ในพระราชนิพนธ์เรื่องนี้ เป็นตัวอย่างอันดีของการรู้จักใช้คำ เป็นเครื่องมือในการส่งสารอันเข้มข้น กวีจึงต้องเรียนรู้เครื่องมือประการนี้อย่างถ่องแท้

๕.๓ กลแห่งบท

กลแห่งบท ในที่นี้ ผู้วิจัยใช้ในความหมายกว้างอันครอบคลุมถึงการใช้โวหาร และการลำดับเนื้อความ ในหัวข้อนี้จะได้กล่าวถึงกฤตยาการแห่งกลประการสุดท้ายใน ๒ ประเด็น ดังนี้

๑) การเล่นโวหาร
๒) การลำดับเนื้อความ

๑) การเล่นโวหาร

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และจัดประเภทงานอลังการ ในพระคัมภีร์สุโพธาลังการและอลังการศาสตร์ไปแล้วในบทที่ ๒ ในบทนี้จะชี้ให้เห็นว่า อลังการทางความหมาย หรือการตกแต่งโวหารนั้น ที่แท้ก็เป็นแนวคิดเรื่องกฤตยาการ คือ ในกรอบเนื้อหาเดียวกัน กวีสามารถยักย้ายวิธีการแสดงเนื้อหานั้นให้แปลกหรือแตกต่างกันได้มากมายหลายวิธี

การเปรียบเทียบมีพื้นฐานมาจากการนำลักษณะร่วมของสองสิ่งมากล่าวเปรียบกัน ประกอบด้วย อุปไมย หรือสิ่งที่ต้องการเปรียบ กับ อุปมา หรือ สื่อที่นำมาเปรียบ โวหารเปรียบเทียบในพระคัมภีร์สุโพธาลังการและอลังการศาสตร์ได้แสดงให้เห็นว่า จากบทอุปมาที่เป็นพื้นฐานของการเปรียบเทียบนั้น สามารถขยายความคิดปรับเปลี่ยนวิธีพูดให้แตกแขนงเป็นโวหารมากมายหลายชนิด ดังจะเห็นได้จาก อลังการกลุ่มที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุสองสิ่ง กวีอินเดียมีวิธีแสดงความสัมพันธ์ในเชิงเปรียบเทียบของสองสิ่งได้หลายวิธี โดยเริ่มจากการพิจารณาความสัมพันธ์ของวัตถุสองสิ่ง ว่ามีลักษณะใดได้บ้าง และความสัมพันธ์นั้นมีวิธีเปรียบเทียบในแง่มุมใดได้บ้าง ผู้วิจัยได้นำอลังการบางชนิดในกลุ่มนี้มาแจกแจงเป็นตารางต่อไปนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ ๖ โวหารกลุ่มแสดงความสัมพันธ์ของวัตถุสองสิ่ง

ความสัมพันธ์ของวัตถุสองสิ่ง	วิธีการเปรียบเทียบ	ชื่ออลังการในอลังการศาสตร์	ชื่ออลังการในสุโพธาลังการ
๑. เสมอกัน	วัตถุสองสิ่งมีรูปลักษณะเหมือนกัน	รูปกะ	รูปกาลังการ
	วัตถุสองสิ่งเทียบขนานกัน	ปรติวัสตูปมา	ปฏิวัตถูปมา
	วัตถุสองสิ่งมีสภาวะเสมอกัน	-----	ธัมโมปมา
	วัตถุสองสิ่งกล่าวเปรียบซึ่งกันและกัน	-----	อัญญมัญโญปมา
	วัตถุสองสิ่งที่มี “คุณ” เสมอกัน ยกขึ้นกล่าวคู่เคียงกันไป	ตุลยโยคตา	ตุลยโยคิตาลังการ
	แสดงเหตุอื่นที่ช่วยเกื้อกูลกิจอันหนึ่งให้สำเร็จ	สมาหิตม	สมาหิตาลังการ
๒. เกื้อกูลกัน	กล่าวถึงการแลกเปลี่ยนสิ่งหนึ่งกับสิ่งหนึ่งอันสมกันหรือไม่สมกัน	ปริวฤตติ	……..
	กล่าวถึงสิ่งประเสริฐหรือเลวทรามหลายสิ่งไว้ในแห่งเดียวกัน	สมุจจยะ	……..
	กล่าวถึงกริยาและคุณร่วมกัน	สโหกติ	สหวุตตาลังการ
๓. ร่วมกัน	กล่าวถึงสิ่งต่างๆ ร้อยเป็นลำดับ	ยถาสังขยัม	……..

ความสัมพันธ์ของวัตถุสองสิ่ง	วิธีการเปรียบเทียบ	ชื่ออลังการในอลังการศาสตร์	ชื่ออลังการในสุโพธาลังการ
๔. แยกส่วน	ยกสิ่งหนึ่งให้เหนือกว่าอีกสิ่งหนึ่ง	พยติเรก	พยติเรก
๕. ปฏิเสธหรือขัดแย้ง	กล่าวปฏิเสธตรงๆ	…….	ปฏิโสโธปมา
	กล่าวตำหนิเพื่อให้บทอุปไมยโดดเด่นขึ้น	……..	นินโทปมา
	กล่าวถึงความบกพร่องเพื่อแสดงให้เห็นความวิเศษ ความประเสริฐ	……..	วิเสลาลังการ
	ปกปิดข้อที่พึงพรรณนาแล้วแสดงวัตถุอื่นแทน	…….	วัญจนาลังการ
	นำสิ่งที่ขัดแย้งกันมากล่าวเชื่อมโยงกัน	วิโรธ	วิโรธิตาลังการ
	กล่าวปฏิเสธแต่เจตนาไม่ใช่การปฏิเสธ	อากเษปะ	อากเขปะ
	กล่าวปฏิเสธเหตุที่สำเร็จนั้น แต่ทำให้เนื้อความชัดเจนขึ้น	วิภาวนา	วิภาวนาลังการ
๖. เหตุ	อาศัยการอ้างเหตุผลเป็นเครื่องประดับเนื้อความ	เหตุ	เหตวาลังการ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ความสัมพันธ์ของวัตถุสองสิ่งที่นำมาเปรียบกัน แยกออกได้เป็น ๖ กลุ่ม มีตั้งแต่ความเสมอกัน ความเกื้อกูลกัน ความร่วมกันทางไวยากรณ์ ความแยกส่วนจากกัน ความขัดแย้งกัน ความเป็นเหตุเป็นผลกัน ในแต่ละกลุ่ม ยังพิเคราะห์แยกย่อยตามวิธีการที่นำเปรียบกัน จะขอกล่าวถึงกลุ่มที่แสดงความสัมพันธ์ในลักษณะที่เสมอกัน เราจะเห็นได้ว่า ของสองสิ่งที่เหมือนกันนั้น ถ้าพินิจอย่างถี่ถ้วน จะพบแง่มุมที่สามารถนำมาใช้เป็นเครื่องมือของการเปรียบเทียบได้อย่างพิศดาร เริ่มจากวัตถุสองสิ่งที่มีรูปลักษณะเหมือนกัน ถ้านำมากล่าว “เปรียบเป็น” ก็เป็น

รูปกะ ถ้านำมากล่าว “เทียบขนาน” เพื่อชี้ให้เห็นความเสมอกัน ความทัดเทียมกัน ก็เป็นปฏิวัตถูปมา เช่น กล่าวถึง บ้าน กับ เธอ ขนานกันไป เพื่อแสดงให้เห็นว่า บ้านมีความสำคัญ เธอผู้เป็นที่รักก็มีความสำคัญ ถ้าขาดเธอไป บ้านหลังนี้ก็หมดความสำคัญ เมื่อเรากล่าวว่า “เจ้างามพักตร์ผ่องเพียงบุหลันฉาย” เราหมายถึง สภาวะ อันนวลผ่องของใบหน้าว่าเสมอ สภาวะ อันนวลกระจ่างของดวงจันทร์วันเพ็ญ เช่นนี้ เป็นโวหารธัมโมปมา หรือหากมี “คุณ” เสมอกัน แล้วยกขึ้นกล่าวคู่เคียงกันไป ก็เป็น ตุลยโยคิตาลังการ ในบางครั้ง เรานำของสองสิ่งมากล่าวเปรียบซึ่งกันและกันเพื่อเสริมความกัน เรียกว่า อัญญมัญโญปมา

ในพระคัมภีร์สุโพธาลังการ และอลังการศาสตร์ นอกจากจะแยกแยะให้เห็นอลังการมากมายถึง ๘๐ กว่าชนิดแล้ว ในท้ายสุด ยังมีอลังการประเภทหนึ่ง เป็นอลังการผสม คือ ใช้อลังการหลายชนิดแต่งระคนกันไปในเนื้อความเดียวกัน ใน อลังการศาสตร์ เรียก สังกระ ซึ่งได้แสดงตัวอย่างไว้ในบทที่ ๒ แล้ว ในพระคัมภีร์สุโพธาลังการ เรียก มิสสาลังการ มีตัวอย่างดังนี้

ปสฏฐา มุนิโน ปาท- นขรำสี มหานที
อโห คาฬหำ นิมุคเคปิ สุขยเตยว เต ชเน

น่าอัศจรรย์ มหานทีคือพระรัศมีพระนขาแห่งพระบาทยุคลของพระมุนี
ประเสริฐ ยังชนแม้ที่ดำดิ่งลงไปแล้วให้เป็นสุขได้ทีเดียว
(สุโพธาลังการ, ๒๖๙)

ข้อความนี้ มี รูปกาลังการ เปรียบพระรัศมีแห่งพระบาทเป็นมหานที และแปรภาพนามธรรม อันได้แก่ ความเบิกบานฉ่ำชื่น เมื่อได้ชมพระมหาบุญญาธิการแห่งองค์สมเด็จสัมมาสัมพุทธเจ้า แม้เพียงพระบาทนั้น เป็นรูปธรรม อันได้แก่ การดำดิ่งลงว่ายแหวกในมหานที ซึ่งยังความเบิกบานฉ่ำชื่นเสมอกัน ถือเป็นสมาธิคุณ คือยกสภาวธรรมให้เป็นรูปธรรม นอกจากนี้ มหานทียังเป็นอุปการะทำให้การดำดิ่งลงสำเร็จ กล่าวในทำนองกลับกัน การดำดิ่งลงสำเร็จได้ เพราะรับอุปการะจากมหานที ในที่นี้ มหานทีอันเป็น รูปกาลังการ เป็นเหตุ การดำดิ่งเป็นผล

อลังการอันปรากฏมากมายหลากหลายชนิดในคัมภีร์ทั้งสองเล่มนี้ นอกจากจะแสดงให้เห็นว่า ความคิดเรื่องการตกแต่งภาษาในทฤษฎีการประพันธ์ของอินเดียพัฒนาก้าวหน้าและมีความซับซ้อนอย่างยิ่งแล้ว ยังแสดงให้เห็นอีกว่า กวีอินเดียตระหนักดีว่า วรรณคดีมีธรรมชาติที่แตกต่างจากการสื่อสารด้วยภาษาในประเภทอื่นโดยแท้ ภาษาของวรรณคดีมีพลังในการสื่อ

ความหมายอันพิเศษ เพื่อกระทบใจผู้อ่าน หากเรียนรู้เครื่องมือในการสร้างและพลิกแพลงภาษาอย่างชำนาญจัดเจน

ในพระคัมภีร์สุโพธาลังการ แย้ม ประพัฒน์ทอง ผู้แปลได้แนะว่า กวีโบราณของไทย น่าจะใช้หลักและวิธีการตกแต่งโวหารจากพระคัมภีร์เล่มนี้ ได้ยกตัวอย่าง ความตอนพิมพาพิลาป ในพระปฐมสมโพธิกถา ซึ่งเป็นบทที่ลึกซึ้งกินใจ ดังนี้

> อนิจจาน้ำตาเอ๋ย กระไรเลยชั่งไม่เวทนาไม่มีความเมตตาปรานี จะขอโอกาสพอเพ่งพักตร์พระราชสามีให้เต็มเนตรก็ไม่ใคร่จะได้ แกล้งไหลหลั่งพลั่งไปไม่หยุดยั้ง กำบังเสียซึ่งทัศนวิสัยมิให้เชยชมพระอุดมรูปสิริวิลาศ แลเราให้โอกาสแก่ท่านสิ้นกาลช้านานคณนาได้ถึง ๘ ปีเศษยังไม่พอโสกาดูรเทวศหรือประการใด นี่ท่านผู้ก่อกรรมกระทำเวรแก่เราหรือไฉน จึงแกล้งหลั่งไหลไม่รู้ขาดสายวายวางฉะนี้
>
> (พระปฐมสมโพธิกถา : ๒๙๒)

บทร้อยแก้วอันไพเราะและกินใจนี้ประกอบไปด้วย สมาธิคุณ คือ ยกสภาวะของสิ่งมีชีวิตตั้งไว้ในสิ่งไม่มีชีวิต น้ำตา เป็นวัตถุไม่มีชีวิต การที่ทรงพ้อพิลาปร่ำ นั้นแสดงสภาวะของสิ่งที่มีชีวิต ในที่นี้สร้างจินตภาพให้เห็นว่า น้ำตาเป็นเสมือนสิ่งมีชีวิตที่มาขัดขวาง ทัศนวิสัย ของพระนางพิมพา กระทำให้ไม่สามารถพินิจยลชมชื่น พระราชสามี คือ องค์สมเด็จสัมมาสัมพุทธเจ้าได้เต็มพระเนตร

ในการอธิบายโวหารตอนหนึ่ง ผู้แปลได้ยกวรรคทองตอนหนึ่ง จากโคลงนิราศนรินทร์ วิเคราะห์ว่า โคลงบทนี้มีลักษณะเป็น นินโทปมา คือ กล่าวตำหนิดวงจันทร์ว่ามีลายกระต่ายแต้ม ไม่นวลแย้มเหมือนหน้านาง ดังนี้

ชมแขคิดใช่หน้า	นวลนาง
เดือนตำหนิตรงกลาง	ต่ายแต้ม
พิมพ์พักตร์แม่เพ็ญปราง	จักเปรียบ ใดฤๅ
ขำกว่าแขไขแย้ม	ยิ่งยิ้มอัปษร
	(โคลงนิราศนรินทร์)

ที่ผ่านมา มีนักวรรณคดีไทยบางท่าน เช่น ลัลลนา ศิริเจริญ (๒๕๒๕) เอมอร ชิตะโสภณ (๒๕๑๓) ได้ลองใช้ทฤษฎีอลังการมาศึกษาวรรณคดีไทย โดยชี้ให้เห็นว่า วรรณคดีไทยน่าจะใช้หลักการประพันธ์อลังการตามแนวการประพันธ์ของอินเดีย น่าเสียดายที่การศึกษาทฤษฎีอลังการอยู่ในวงจำกัด ไม่มีการศึกษาอย่างแพร่หลายหรืองอกเงยขึ้น ผู้วิจัยเห็นว่า ควรจะมีการศึกษาการสร้างอลังการตามแนวทฤษฎีการประพันธ์ของอินเดีย เพราะถ้าหากเชื่อว่ากระบวนการสร้างวรรณคดีไทยโบราณ มีความสัมพันธ์กับหลักการประพันธ์ของอินเดีย โวหารต่าง ๆ ที่ปรากฏในวรรณคดีไทยก็น่าจะมีส่วนคล้าย หรือได้รับอิทธิพลไม่ทางตรงก็ทางอ้อมอยู่ไม่น้อย และการใช้ทฤษฎีอลังการของอินเดียมาศึกษาโวหารของไทย ก็จะทำให้เราเข้าใจเนื้อหาของความเปรียบ ตลอดจนความคิดในการเปรียบเทียบที่กวีไทยใช้ได้กระจ่างลึกซึ้งขึ้น

ในที่นี้ จะได้วิเคราะห์ตัวอย่างบางบท เพื่อชี้ให้เห็นว่า กวีไทยตระหนักถึงกฤตยาการแห่งโวหาร ว่าสามารถ แปลกเปลี่ยนโวหาร เพื่อแสดงความลุ่มลึกของเนื้อความอย่างไร และกฤตยาการนี้ มีความสัมพันธ์กับหลักอลังการของอินเดียอย่างแนบแน่นทีเดียว

๑. เมื่อสมเด็จพระผู้ทรงพระภาคเปล่งพระพุทธสีหนาทประภาษทักตัณหาแล้ว มีพระพุทธดำริสืบไปว่า แต่ตถาคตบริจาคบุตรทารทานธนสารมังสโลหิต กับทั้งองค์ชีวิตสิ้นกาลนานถึง ๔ อสงไขยแสนมหากัลป ก็เพราะเหตุประโยชน์ด้วยโพธิบัลลังก์อันนี้ กาลบัดนี้ตถาคตก็ยังกิเลส ๑๕๐๐ ให้สูญสิ้นจากสันดาน ได้พระโลกุตรธรรมสำเร็จมโนรถประสงค์แล้ว อัศจรรย์ในขณะนั้นก็บังเกิดมี อันว่ามหาปฐพีอันมีประมาณกำหนดโดยหนาได้สองแสนสี่หมื่นโยชน์ก็อุโฆษณาการบันลือลั่น ดังกังสดารอันประหารด้วยค้อนเหล็กดังสนั่นได้ละร้อยพันหมื่นแสนเสียงสะเทื้อนสะท้าน สำแดงวิจลจลาการกัมปนาทมหาสาครสมุทรก็ตีฟองคนองคลื่น อุทยานดื่นดาษระดมศัพท์สำเนียงเสียงโครมครึกกึกก้อง บรรดาแก้วประดับทุกทิพยพิมานก็เปล่งแสงส่องสัตตรัตนรังสีจำรัสประภัศรโอภาส ไพโรจน์กว่าปกติธรรมดา บรรดาทิพยพฤกษาลดาในเทพยอุทยาน ก็บันดาลผลิดดอกออกผลทั่วสกลกิ่งก้าน เกิดมหัศจรรย์ปรากฏ อันว่าขุนเขาพระสิเนรุราชบรรพตก็โน้มยอดโอนอ่อนดุจถวายวันทนาการ ปานประหนึ่งว่ายอดหวายอันต้องอัคคีลน อันว่าขณิกพรรษแลกุสุมพรรษก็ตกลงยังพื้นปฐพีมณฑลสถาน มันทวาตาก็รำเพยพัดพานพอเย็นสบาย น้ำในบ่อบึงแลสระทั้งหลายก็บังเกิดดุจเป็นคลื่นคลั่ง กระแสชลในนทีน้อยใหญ่ก็มิได้ไหลหลั่งหยุดอยู่ดุจน้ำในสระแลวาปีเบญจวรรณกุสุมชาติก็บันดาลลอยดาษไปในชลธีชโลธก...

(พระปฐมสมโพธิกถา : ๑๖๘ - ๑๖๙)

เนื้อความของบทนี้ ประกอบด้วยพระพุทธบารมีอันได้กำจัดสิ้นแล้วซึ่งกิเลสทั้งปวง เป็นบทอุปไมย และสิ่งอัศจรรย์ทั้งหลายนั้นเป็นบทอุปมา พินิจอย่างถี่ถ้วน จะพบว่า สิ่งอัศจรรย์นั้นแถลงขึ้นอย่างประณีตละเอียดลออ มหาปฐพีอันกำหนดหนาถึงสองแสนสี่หมื่นโยชน์ก็อุโฆษลือลั่น มหาสมุทรก็ตีฟองคะนองคลื่น อุทยานก็แซ่ซ้องกึกก้อง บรรดารัตนชาติก็จำรัสเรืองกว่าปกติ พฤกษาลดามาลย์ก็บานแบ่งสะพรึบสะพรั่ง มีทั้งจินตภาพ สี แสง เสียง กลิ่น รส ประมวลขึ้นราวมหรสพอันบันลือยิ่ง ความต่อไป ขุนเขาพระสิเนรุก็กระทำการโอนอ่อนน้อมวันทา มวลดอกไม้ก็โปรยปลิวล้อรับสายลม แม้สายน้ำน้อยใหญ่ก็หลั่งไหลรองรับกลีบเกสรอันอ่อนหวานเหล่านั้น อัศจรรย์ดั่งนี้เกิดขึ้นเพื่อชี้แจงผลอันมีเหตุคือ พระพุทธบารมีอันอุกฤษฎ์ เป็นสันตผลนิทัศนาลังการ คือการแต่งชี้แจงผลอันดีด้วยอรรถอื่น ในที่นี้ บรรดาอัศจรรย์ที่เกิดขึ้นเป็น อรรถอื่น ที่ไม่ใช่ผลอันแท้จริงแห่งการยังสัตว์โลกว่ายข้ามวัฏสังสาร แต่การแถลงด้วยนิทัศนาลังการอันพึงอัศจรรย์ยิ่งนี้ เป็นการแถลงอ้อม เพื่อพรรณนาถึงอุตมภาพแห่งพระพุทธบารมี นับเป็นมหันตัตตาลังการ การแถลงถึงความใหญ่หลวงแห่งอัธยาศัยอย่างอุกฤษฎ์ยิ่ง

๒. พระมายศโยคพ้น พรหมา
มาพ่างมาภาเป็น ปิ่นแก้ว
พระมาทยบทยมสมา ธิปราชญ์ เพรงแฮ
มาทยบมาทบแผ้ว แผ่นไตร
(ลิลิตยวนพ่าย)

หากวิเคราะห์บทประพันธ์นี้ตามหลักอลังการของอินเดีย โคลงบทนี้ใกล้เคียงกับสหวุตตาลังการ อลังการที่ใช้กริยาหรือคุณร่วมกัน บทอุปไมย ได้แก่ สมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ บทอุปมา มี ๓ บท ได้แก่ พระพรหม พระศิวะ และบรรดานักปราชญ์ ทั้งบทอุปมาและบทอุปไมย ปรากฏ กริยาร่วมกันคือ “มาทบแผ้วแผ่นไตร”

๓. แก้มช้ำช้ำใครต้อง อันแก้มน้องช้ำเพราะชม
ปลาทุกทุกข์อกกรม เหมือนทุกข์พี่ที่จากนาง
(กาพย์เห่เรือเจ้าฟ้าธรรมาธิเบศร)

กาพย์บทนี้ นอกจากจะเด่นที่การเล่นคำพ้องระหว่างชื่อปลาแก้มช้ำ กับสภาวะช้ำของแก้มนางแล้ว “ช้ำเพราะชม” เป็นวลีที่สะดุดเด่นยิ่งกว่า เพราะมีเสียงสัมผัสพยัญชนะคอนเสียงได้จังหวะสมดุล และนับเป็นโวหาร เหตวาลังการ คือการอ้างเหตุผลเป็นเครื่องประดับเนื้อความ ในที่นี้ คำว่า ชม มีความหมายหลายนัย ความหมายหนึ่งคือยลโฉม อีกความหมายหนึ่งคือเชยชม ทั้งสองความหมายต่างช่วยส่งความแก่การอ้างเหตุที่แก้มนางมีอันต้องช้ำนั้นลึกซึ้งอย่างยิ่ง กล่าวคือ แม้เพียงได้รับการยลโฉมอันถนอมแล้ว แก้มนางถึงกับช้ำ ยังความพิศวงแก่ผู้อ่านที่ได้รับจินตภาพแห่งความบอบบางยิ่งของนางอันเป็นที่รักของกวี และในความหมายที่ลึกซึ้งขึ้นสภาวะแก้มช้ำของนางนั้น เกิดจากการได้เชยชมด้วยความพิศวาสของกวีที่มีต่อนาง

๔.

โฉมแม่จักฝากฟ้า เกรงอินทร์ หยอกนา
อินทรท่านเทอกโฉมเอา สู่ฟ้า
โฉมแม่จักฝากดิน ดินท่าน แลฤา
ดินฤขัดเจ้าหล้า สู่สำสองสำ
(กำสรวลโคลงดั้น)

โฉมควรจักฝากฟ้า ฤาดิน ดีฤา
เกรงเทพไท้ธรนินทร์ ลอบกล้ำ
ฝากลมเลื่อนโฉมบิน บนเล่า นะแม่
ลมจะชายชักช้ำ ชอกเนื้อเรียมสงวน
(โคลงนิราศนรินทร์)

บทฝากนางจากวรรณคดี ๒ เรื่องนี้ เป็นโวหารแสดงความรักอันประณีตของกวี การกล่าวฝากนางไว้กับเทพองค์ต่าง ๆ มุ่งหมายที่จะอวดอย่างภาคภูมิว่า นางอันเป็นที่รักของตนนั้นงามพิลาสจับใจ และโวหารที่ว่า “โฉมแม่ใครสงวนได้ เท่าเจ้าสงวนเอง” นับเป็นปิยตราลังการ คือ การเอ่ยถึงสิ่งอันเป็นที่รักด้วยถ้อยคำอันแสดงอย่างยิ่งยวด ในที่นี้ กวีเอ่ยถึงนางอันเป็นที่รักด้วยความมั่นใจว่า นางเท่านั้นที่จะรักษาตัวของนางเองได้ดีกว่าผู้อื่น

๕. ในทวาทศมาสโคลงดั้น ปรากฏใช้ความเปรียบประเภทอติศยะ หรืออติพจน์ ตามที่เข้าใจโดยทั่วไปในความถี่ที่สูงมาก ถ้าอธิบายความเปรียบเหล่านี้ว่า เป็นโวหารกล่าวเกินจริง และไม่พิเคราะห์ถึงเนื้อหาของความเปรียบ จะไม่เข้าใจว่า เหตุใดกวีจึงต้องใช้อติพจน์ได้มากมายเช่นนี้ จะขอคัดบทประพันธ์มาพิจารณาบางบทดังนี้

เวหาผ่าวเพี้ยง พันแสง ส่องแฮ
เรียมรั่ญจวนใจจอม จิ่มหล้า
อาดูรคระแลงแสดง แสนโศก
แสนสุเมรุไหม้ฟ้า ไป่ปาน

แสนพฤกษ์เหลืองหล่นล้วน แลงใบ
บงสุมาลย์แมนมวล แมกไม้
พฤกษาสิงขรไซร โทรมชีพ
โอ้หาดดาลกลไหม้ ช่วยเรียม

แสนบางบึงห้วยแห้ง เหมุทก
พาสุกรีไตรตึงส์ ปั่นหว้าย
มังกรรถการถ ลักษเรกข์
ตีสกนธ์แล้วผ้าย พาดจร

กรจบบทมาศไท้ ธาตุศรี ศากย์แฮ
หัตถ์บั่งคมฟูมไนย เลือดย้อย
บวงสรวงสุมาลี นานใฝ่
เดือนใฝ่หาละห้อย ใฝ่เห็น

อกกรมเกรียมสวาดิ์ไห้ โหยหา
มองเนตรธารากิน บ่ม้วย
ตายดักด่วนแดมา ไกลแม่
ใดย่อมปรานีด้วย เท่าใย
(ทวาทศมาสโคลงดั้น)

ความเปรียบเหล่านี้มิใช่เป็นเพียงอลังการที่มุ่งประดับตกแต่งด้วยโวหารคมคาย หากจัดเป็นเนื้อหาสำคัญในวรรณคดีเล่มนี้ เพราะความเปรียบเหล่านี้มีความหมายสัมพันธ์กับตัวบทอย่างแนบแน่น เป็นเนื้อหาหลักของการเดินทางแห่งอารมณ์ในจินตนาการถึงความรัก ความถวิลหาอันมากล้นของกวีที่มีต่อนางอันเป็นที่รัก และความร้อนเร่าแห่งรสกามะอันมีพลังที่เผาผลาญชีวิตให้แตกทำลาย

แนวคิดของการใช้อติศยะ ในตำราอลังการทั้งสองเล่มมุ่งหมายแสดงความประเสริฐของวัตถุต่าง ๆ การกล่าวถึงภาพของธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นแสนสุเมรุไหม้ฟ้าไป่ปาน , แสนพฤกษ์เหลืองหล่นล้วน แลงใบ, แสนบางบึงห้วยแห้ง เหมุทก และภาพของน้ำตาไหลอาบนองจน “กินบ่ม้วย” จนถึงขั้น “ฟูมไนยเลือดย้อย” ก็เพื่อแสดงให้เห็นถึงพลังแห่งรสรัก และกามะมีผลต่อการเร้าอารมณ์และเร้าผัสสะให้เพริศพราย สร้างความน่าพิศวงแก่ผู้อ่านในการประจักษ์ถึงประสบการณ์ความรักอันรุ่นร้อนแต่ละเมียดละไมของกวี

๖. บัวลอยเล่ห์บัวงาม คิดบัวกามแก้วกับตน
ปลั่งเปล่งเคร่งยุคล สถนนุชดุจปทุม
(กาพย์เห่ชมเครื่องคาวหวาน)

ในทวาทศมาสโคลงดั้น ใช้ รูปกะเนื่องด้วย กามะว่า “ไฟกามกำเดาดาย ดักด่าว เดียวแม่” เปรียบ กามะ เป็น ไฟที่เผาผลาญทำลายชีวิต ในกาพย์เห่ชมเครื่องคาวหวานใช้บัวเป็นอุปลักษณ์แห่งกามะ แปรความร้อนแรงเป็นปรัชญาแห่งการครองรักอย่างประณีตสุขุม

การใช้บัวเป็นอุปลักษณ์แห่งกามะช่วยชี้ให้เห็นความหยาบและความละเอียดของกามะได้อย่างดี บัวมีกลีบชั้นนอกชั้นในที่เรียงซ้อนกันเป็นชั้นเป็นเหลื่อม ชั้นนอกนั้นหยาบ สีกระด่ำกระด่าง แต่เมื่อปลิดกลีบทีละกลีบ กลีบบัวจะเนียนขึ้น นวลขึ้น และผ่องขึ้น สู่ความละเมียดละไม ชั้นในมีเกสรอันละเอียด ซ่อนความฉ่ำแห่งมธุรสยวนใจให้ลิ้มอย่างพิศวง รองรับด้วยก้านบัวอันตั้งตระหง่านแข็งแรง ดุจจะสื่อให้เห็นว่า กามะ นั้นเป็นอารมณ์อันหวามหวานที่จำเป็นต้องมีกายอันแข็งแกร่งรองรับ เพื่อเชิดชูให้อารมณ์แห่งกามนั้นสง่างามและต้องมีใจอันเข้มแข็งเป็นแก่น เพื่อเป็นอนุสติว่า กามะนั้นร้อนแรง ใจอันเข้มแข็งเท่านั้นที่จะควบคุมมิให้เผาผลาญทุกสิ่งจนเป็นจุณ

บัวกาม จึงเป็นรูปกาลังการที่นำเสนอความคิดอันลึกซึ้งว่า ตำหฤษณา มิใช่แรงทะยานอยากในกามารมณ์ขั้นหยาบ แต่เป็นความรัญจวนจิตในเพศรสที่ละเอียดอ่อน เป็นพลังอันสง่างามและน่าพิศวงแห่งชีวิต เป็นถวิลอารมณ์ที่ต้องการจิตอันประณีตปรุงรสให้กลมกล่อม

๗. ระลวงระลึกอ้า บังอร
ยลแต่แสงศศิธร ถ่องฟ้า
แสงจันทร์บ่ส่องสมร หมดเทวษ
ถวิลบ่ลืมนวลหน้า แม่แม้นนวลจันทร์
(ลิลิตตะเลงพ่าย)

โคลงบทนี้มีวรรณศิลป์อย่างเอก แต่หาใช่เพียงเพราะว่าโคลงบทนี้มีบทอุปมาในบาทสุดท้าย เราต้องพินิจตั้งแต่การเลือกใช้ ระลวง ในพจนานุกรมราชบัณฑิตยสถาน (๒๕๓๘ : ๖๙๑) ระบุว่าเป็นคำเดียวกับ ระลุง แปลว่า ใจห่วงถึง เป็นทุกข์ถึง คำ ระลวง นี้สืบโยงถึง ทวาทศมาสโคลงดั้น เป็นคำเขมรที่มีความหมายข้องเกี่ยวอยู่กับความรู้สึกในส่วนลึกอันเนื่องด้วยกามะ หรือความปรารถนาอันเร่าร้อน การระลึกถึงนางอันเป็นที่รักในฉากนี้ มิใช่เป็นการห่วงหาอาลัยอย่างสามัญ แต่เป็นการห่วงหาด้วยใจอันรุ่มร้อน และแผดเผาด้วยพิษไข้ ดูขัดแย้งอย่างรุนแรงกับสภาพแวดล้อมที่งามสงบรำงับด้วยแสงจันทร์อัน “ถ่องฟ้า” คือพราวกระจ่างแจ้ง อีกทั้งซ้ำเติมให้ทุกข์ยิ่งขึ้นว่า แม้จะขออาศัยแสงอันกระจ่างสุขสงบนี้มาดับ “เทวษ” ในใจ ก็ยังมิอาจได้ นี่เป็นการใช้ วิโรธิตาลังการ แสดงความสัมพันธ์เชิงขัดแย้งระหว่างจิตในภาวะโศก กับ แสงจันทร์ในภาวะสุขสงบ โดยนัยนี้ ธรรมชาติรอบข้างดูเหมือนจะยั่วล้ออารมณ์ของตัวละคร ช่วยขับให้ภาวะทุกข์โทมนัสของตัวละครโดดเด่นขึ้น ผู้อ่านจึงรับรสอารมณ์โทมนัสของตัวละครลึกซึ้งขึ้นด้วย

๘. เจ้าลืมนอนซ่อนพุ่มกระทุ่มต่ำ
เด็ดใบบอนช้อนน้ำที่ไร่ฝ้าย
พี่เคี้ยวหมากเจ้าอยากพี่ยังคาย
แขนซ้ายคอดแล้วเพราะหนุนนอน
(เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน)

บทตัดพ้อต่อว่าของขุนแผนนี้เป็นวรรคทองที่จดจำเล่าขานกันในหมู่นักวรรณคดีไทย อธิบายกันว่า เป็นเนื้อความที่ขุนแผนแสดงความน้อยอกน้อยใจนางวันทอง ที่ลืมความหลังครั้งเก่า ด้วยถ้อยคำที่แสดงถึงความสัมพันธ์อันลึกซึ้ง แนบแน่น ถึงขั้น “พี่เคี้ยวหมากเจ้าอยากพี่ยังคาย” และ “แขนซ้ายคอดแล้วเพราะหนุนนอน” พิจารณาในแง่โวหาร กล่าวได้ว่า บทตัดพ้อนี้ใช้โวหาร ปริวุตตาลังการ คือการแต่งเรื่องที่กล่าวอย่างรอบคอบถี่ถ้วนถึงการได้รับเฉพาะการได้มาก่อน ตีความได้ว่า เป็นอลังการที่แสดงเหตุแห่งผลอย่างละเอียด ว่าสืบความกันมาอย่างไร

ในที่นี้ขุนแผนได้กล่าวอย่างสืบความถึงความหลังที่ไร่ฝ้ายอันมีขุนแผนกับวันทองเท่านั้นที่รู้เห็นร่วมกัน อ้างเพื่อทวงสิทธิ์ในความเป็นเจ้าเข้าเจ้าของในตัวของนางวันทอง การอ้างถึงความหลังเช่นนี้ สร้างน้ำหนักแก่เนื้อความให้โดดเด่นขึ้น

การวิเคราะห์ตัวอย่างบทประพันธ์บางบทในวรรณคดีไทย ผู้วิจัยมีจุดมุ่งหมายเพื่อเสนอหลักการวิเคราะห์วิจารณ์ความงามทางวรรณศิลป์อีกแนวทางหนึ่ง เพราะเชื่อว่า ทฤษฎีอลังการจะช่วยส่งเสริมให้เราเข้าถึงความคิดในการใช้ความเปรียบ หรือโวหารในวรรณคดีไทยอย่างกระจ่างขึ้น นอกจากนี้ ยังช่วยสร้างความเข้าใจว่าโวหารเป็นเครื่องมือสำคัญอีกประการหนึ่งที่กวีไทยใช้สร้างกฤตยาการแห่งการประพันธ์ กวีนิพนธ์บางบทมีความไพเราะถึงขั้นเป็นวรรคทอง ที่ผู้อ่านท่องจำได้ก็เพราะประทับใจในโวหารที่กวีเลือกใช้

ตัวบทที่ใช้โวหารไพเราะจับใจนั้นมีมากมาย และเป็นเรื่องใหญ่ที่อาจนำมาศึกษาวิเคราะห์ได้หลายแง่หลายมุม ในที่นี้ ผู้วิจัยขอนำเสนอการใช้โวหารในวรรณคดีสองเรื่อง ได้แก่ กาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง และกาพย์ห่อโคลงประพาสธารโศก พระนิพนธ์ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร เพื่อชี้ให้เห็นว่าโวหารที่เป็นขนบวรรณศิลป์อันมากมายในวรรณคดีอยุธยาตอนต้น ได้มาร่วม “ประชุม” และ “ถักทอ” ขึ้นเป็นตัวบทใหม่อย่างน่าสนใจ และเพื่อชี้ให้เห็นว่าโวหาร นอกจากจะเป็นเครื่องมือในการสื่อความคิดอันแจ่มชัดและแสดงอารมณ์อันลึกซึ้งแล้ว ยังเป็นเครื่องมือของกลได้อย่างมีประสิทธิภาพอีกด้วย

วรรณคดีไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีขนบการชมธรรมชาติ ชมโฉม และบทคร่ำครวญปรากฏเป็นเนื้อหาที่โดดเด่นอย่างยิ่ง กุสุมา รักษมณี (๒๕๔๐–๒๕๔๑ : ๓๒) ได้ชี้ให้เห็นว่า ขนบการประพันธ์เหล่านี้มีความสัมพันธ์กับบริบททางสังคม ความนิยมของยุคสมัย ขนบการไหว้ครูเกิดขึ้นเพราะสังคมโบราณมีความเชื่อในอำนาจของสิ่งใดสิ่งหนึ่งว่า อาจดลบันดาลให้เกิดความสำเร็จหรือความล้มเหลวได้ ดั้งนั้น การไหว้ครูจึงกระทำขึ้นเพื่อขออำนาจบารมีบันดาลให้ทำงานได้ลุล่วงไปด้วยดี บทชมโฉม ตลอดจนบทแต่งองค์ทรงเครื่องก็คือการวาดภาพตัวละครให้ปรากฏด้วยถ้อยคำ และในบางครั้งก็สัมพันธ์กับค่านิยมของยุคสมัย เช่น บทสรงสนานของตัวละครเอก ก่อนเดินทางหรือยาตราทัพในเรื่องอิเหนา ก็เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมที่คนไทยโบราณเชื่อว่า เป็นการชำระร่างกายให้บริสุทธิ์ ก่อนที่จะทำการใด ๆ ที่สำคัญ บทชมนกชมไม้ก็เป็นการพรรณนาฉากที่สัมพันธ์ไปกับการเผยความในใจของตัวละครไปด้วยอย่างแยบคาย

นั่นเป็นคำตอบที่ชี้ให้เห็นความสำคัญของขนบการประพันธ์ในวรรณคดีไทย ที่ผู้อ่านปัจจุบันอาจจะคิดว่า เป็นโวหารที่แต่งซ้ำ ๆ กัน เพียงเพื่ออวดฝีมือหรือเพื่อเดินตามรอยของเก่าอย่างไม่เข้าใจ เป็นความจริงที่ว่า ขนบการประพันธ์เหล่านี้ใช้โวหารคล้าย ๆ กัน กวีชมนกชมไม้ก็ประมวลชื่อนก ชื่อไม้มารวมกันเพียงเพื่อเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ กวีชมเขา แม่น้ำ เถื่อนถ้ำ ก็ใช้ถ้อยคำคล้าย ๆ กัน ตั้งแต่ในสมุทรโฆษคำฉันท์ ซึ่งแต่งไว้ว่า

บรรพตรจเรขประไพ ช่องชั้นไฉไล
คือช่างฉลุเลขา
วุ้งเวิ้งเพิงตระพักเสลา หุบห้องคูหา
แลห้วงแลห้วยเหวลหาร
พุน้ำชำเราะเซาะธาร ไหลลั่นบันดาล
ดั่งสายพิรุณธารา
เงื้อมง้ำโชงกชง่อนภูผา พึงพิศโสภา
เปนชานเปนช่องปล่องปน

มาในเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน กวีก็ยังแต่งเลียนกันว่า

เป็นชะวากวุ้งเวิ้งตะเพิงพัก แง่ชะงักเงื้อมชะง่อนล้วนก้อนหิน
บ้างใสสดหยดย้อยเหมือนพลอยนิล บ้างเหมือนกลิ่นพู่ร้อยห้อยเรียงราย
ตรงตะพักเพิงผาศิลาเผิน ชะงักเงิ่นเงื้อมงอกชะแง้หงาย
ที่หุบห้วยเหวหินบิ่นทลาย เป็นวุ้งโว้งโพรงพรายดูลายพร้อย

หากพิจารณาอย่างพินิจพิเคราะห์ จะเห็นได้ว่า วรรณคดีไทยมีกรอบความคิดการเล่าเรื่องที่ตั้งไว้แล้ว ว่าถ้าจะเล่าเรื่องสิ่งใด ในเนื้อเรื่องนั้นจะต้องประกอบไปด้วยบทต่าง ๆ เหล่านี้ อันได้แก่ บทประณามพจน์ บทพรรณนาธรรมชาติ บทชมโฉม บทครำ่ครวญ กวีแต่ละยุคสมัยจึงดำเนินตามกรอบความคิดนี้เรื่อยมา แต่ในกรอบอันเดียวกันนี้เอง ที่เปิดโอกาสให้กวีแสดงฝีมือในการเล่น คือ ยักย้ายถ่ายเปลี่ยนโวหาร ถ้าจะเดินโวหารตามแบบโบราณ กวีรุ่นหลังจะแสดงความคิด เปลี่ยนถ้อยคำ เพิ่มเนื้อความให้แปลกไปจากเดิมอย่างไร เป็นการแต้มลายที่แปลกตาให้แก่โครงร่างอันเดียวกัน

ในกาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง และกาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก กวีได้ประมวลเอาขนบการประพันธ์ทั้งปวงที่เคยปรากฏแทรกอยู่ในตัวบทวรรณคดีรุ่นก่อนมาขยายความคิดกว้างขึ้น แปรขนบที่เคยเป็นส่วนประกอบขึ้นเป็นส่วนของเนื้อหาหลักของตัวบท

กาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง นำขนบชมนก และชมไม้มาขยายเป็นเรื่องใหญ่ จากเดิมที่กวีมุ่งเล่นคำพ้อง ในบทพรรณนาธรรมชาติทำนอง *ลางลิงลิงลอดไม้ ลางลิง* และแทรกอยู่ประปรายในตัวบทแต่ละเล่มนั้น เจ้าฟ้าธรรมธิเบศรได้ทรงสร้างเป็นบทชมสัตว์ทั้งมวลในป่าใหญ่ โดยมุ่งแสดงความสมจริงของบรรดาสัตว์ทั้งหลายนั้น บทที่ได้รับยกย่องได้แก่ บทพรรณนาฉากหนูสู้กับงู นิพนธ์เป็นกาพย์และโคลงกลบท ประเภท “บาทเลื่อนลำ”

ดูหนูสู่รูงู งูสุดสู้หนูสู้งู
หนูงูสู้ดูอยู่ รูปงูทู่หนูมูทู
ดูงูขู่ผผู่ดฝู้ พรูพรู
หนูสู้รูงูงู สุดสู้
งูสู้หนูหนูสู้ งูอยู่
หนูรู้งูงูรู้ รูปทู้มูทู

หรือในบทพรรณนาหมู่ไม้ พระองค์ได้ทรงไว้เป็นกาพย์และโคลงกลบทเช่นกัน ชื่อ “ทันทีบท” ดังนี้

ชมร่มไม้ไทรไตร เรไรไพรแว่วแจ้วเสียง
เรื่อยเฉื่อยสำเนียงเพียง ปีรี่เสนาะเพราะเพลงเครง
เดิรเพลินชมร่มไม้ ไทรไตร
สดับศัพท์เรไรไพร แว่วแจ้ว
ระกำลำไยไฟ เลื่อนเถื่อน
มังคุดลมุดแต้วแก้ว กุ่มกฤ่มทรมวงมะงวง

จะเห็นได้ว่า เจ้าฟ้าธรรมธิเบศรได้ใช้เครื่องมือของเสียงสัมผัสและของโวหารมาผสานด้วยกันอย่างเหมาะสมแยบคายอย่างยิ่ง คือเป็นบทประพันธ์ที่นอกจากจะเล่นกลทางเสียงแล้ว ยังสามารถแสดงภาพสมจริงของธรรมชาติ แถลงสภาวะของสัตว์ และร่มไม้ไพรพฤกษ์ได้อย่างกระจ่างชัด

การนำขนบชมนกชมไม้มาขยายเป็นเรื่องใหญ่เช่นนี้ อาจสืบโยงไปถึงวรรณคดีแบบฉบับสมัยอยุธยาตอนต้น เรื่อง มหาชาติคำหลวง โดยเฉพาะในกัณฑ์มหาพน หรือที่ขึ้นชื่อตอนเป็นภาษาบาลีว่า มหาวนวัณณนา กัณฑ์มหาพนอาจนับเป็นบทพรรณนาชมนก ชมสัตว์ ชมไม้ ที่กวีตั้งใจแสดงฝีมือประพันธ์ขึ้นเป็นหนึ่งบทใหญ่ โดยไม่มีการเดินเรื่องอย่างกัณฑ์อื่น ๆ

เมื่อพระดาบศ คือ อรรจุตฤาษี จะชี้ทางไปสู่เขาวงกต เนื้อความก็เริ่มพรรณนาถึงสภาพป่าไม้อันอุดมด้วยพรรณไม้นานาชนิด สลับไปกับภาพของนกหกอันแซ่ซ้องเสียง ดังนี้

ขยวมาบไกลสถาน พิศาลพู้นพร่ำเห็นแสดง
ย่อมไม้มีลูกช้อย ต่างต่างห้อยดอกดวงแชรง
ปลายยอดจำเทอดแทง แสงพยงเมฆมีพรรณ
ขยวมาพพร้องเพรา ดุจดงงเขานีลาชัน
หูกวางตะแบกบรรพ์ ขธิรพรรณไพสา
สระคร้อยางรังราย กิ่งทรสายทรสุมผกา
ลมไล้ยยาบสา ขาพรั่งพร้อมในไพรพง
ปรยบชายมึกมวยเหล้าไม้ ค้อมเกล้ากราบกลางดง
นกหคแลห่านหงษ์ ลงจับไม้แข่งขานกัน
จักจั่นแลปักษี ดุจดนตรีตระสักสวรรค
ภูลโดกดุเหว่าพรรณ กรสัลถ้อใสสยงหวาน
รายรยงจับไม้แมก ร้องขานแขกรลุงลาญ
ไม้ไลใสสยงหวาน สารดุจร้องรยกฝูงคน
พฤกษาในเถื่อนถ้อง ใบกึกก้องเพื่อนลมบน

และเมื่อพรรณนาสระโบกขรณีในป่าหิมพานต์ เนื้อความก้ประมวลบัวหลากหลายชนิด และชื่อพันธุ์ไม้ต่าง ๆ เป็นความหนึ่งตอนใหญ่ ๆ ดังจะยกตัวอย่างให้เห็นพอสังเขปต่อไปนี้

ดูกรพราหมณ์ บัวขาวงามเงื่อนโขษมพัตรก็มี จงกลบัทมอุดบลก็มี ตระกวนสนเสียดสร้อยก็มี สระช้อยชื่อมุจลินท์ก็มี อินทรบัวแบ่งก็มี บานถ้วนแห่งเหลือเห็นก็มี ทงงเดือนเย็นเดือนร้อนก็มี สรบัสว้อนเข่าติ้นก็มี ฟุงฟ้าขึ้นไขขจรก็มี ดอกสรหลอนเถื่อนถ้องก็มี แมลงมาศร้องรับคนธก็มี ท่ววหิมวันตหากลิ่นก็มี สรช้อยชื่นฉนยรไกร

ก็มี ไม้สรไหวรยงรอบก็งาม ดูกรพราหมณ์ ก่อมเกาะคามแคธารก็มี ทองหลางบานดวงเด็ดก็มี ปรูปรางเคชดวงดายก็มี บาริกชาติดวงโดรก็มี กทิงโอนอ้อยช้างก็มี อยู่สรหว้างสรโสรจก็มี จริกโจรตพยงผกากรรณก็มี ทรมุกพรรณดวงจาวก็มี คนทีขาวดำการก็มี ปดู่หวานฉ่ำฉุรก็มี เสลาไม้พกุลศุรกรรมก็มี มรุมสำสพร้อมก็มี รำเจียกก้อมกรรณิการ์ก็มี ฉบาบานดวงดอกก็มี รกฟ้าออกอินทนิลก็มี สรท้อนบินบานดอกก็มี ไม้งามงอกผกากาญจน์ก็มี ทองหลางบานเปลวป่าก็มี ทลอกค่าตีนเปดก็มี กล้วยกล้ายเพชผกามาศก็มี กรนทาดายดวงพรายก็มี ปรดู่ลายสรหลอดก็มี

ลำดับถัดมา พรรณนาถึงสัตว์ป่านานาชนิดที่ประมวลมาชุมนุมพร้อมพรั่ง เป็นความตอนใหญ่อีกหนึ่งตอน

มีราชสีห์พยัคฆราช เดียรดายในกลางดง
มีอัศวมุขีคชยรรยง ทรนงในพนาดร
มีชมดบำเรศมฤคคณา พลพาลไกรษร
มีทงงสมรรถพเนตร รมงมรกำพงไพร
กต่ายกแตทงงเนื้อทงงเบื้อ มีหมาเนื้อแลหมาใน
จ้อนรอกสรบงบุดฉรไร บไกลอ้อดอกดวงบาน
บ่างค่างชนีกุกฏโรธ ดาลบอุโฆษด้วยสยงฟาน
ลิงจุ่นลิงจ้อนสำเนียงสำนานขานแข่งเหล้นแทบสระศรี
วัวลานวัวแดงปรชนปรเชอญกทิงเทอญพนาลี
วัวเพราะวัวพรยวทงงเหม้นทงงหมี โคคีรีรวงงพล
มีหมูแลแรดตัวผู้ตัวแผด พงพรแวดประโดยดล
อันดำเอลดำอเนกานนต์ แทบอารญดูเหลือหลาย
สฤงาลิกาบรู้กี่หมู่ แล่นคบคู่คณาคาย
ลิงลมลิงเกจับรวกรยงราย ยายอยู่ข้างฤาษีสม
เหี้ยแลนอเนกมีสิ้นปเดยก กยดเกี้ยวกิ่งไม้ทรสายสม
เสือเหลืองเสือลายทยวไพรพนม มฤคาชมชังวารไพร
กแตกต่ายบรู้กี่ร้อย ขุนแร้งห้อยปีกบังใบ
เสือคร่งเสือแผ้วเอนกาไลย ไกรษรสีหส่งเสียงแขง

ดังนั้นกล่าวได้ว่า การขยายขนบการชมนก ชมไม้ในเป็นเนื้อความตอนใหญ่นี้ ปรากฏมาแล้วในวรรณคดีแบบฉบับเรื่องมหาชาติคำหลวง และเป็นต้นแบบที่กวีในชั้นหลังได้แก่เจ้าฟ้าธรรมธิเบศรนำมาใช้ประพันธ์เป็นบทนิราศ ที่มุ่งพรรณนาธรรมชาติให้สมจริง โดยมิได้มีการเดินเรื่องอย่างงานประพันธ์ประเภทเรื่องเล่าทั่ว ๆ ไป

ในกาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก เจ้าฟ้าธรรมธิเบศรทรงนำขนบการประพันธ์ทั้งสามประการ ได้แก่ บทชมนาง บทคร่ำครวญ และบทชมนกชมไม้มาขยายเป็นตัวบทใหม่ และในรายละเอียดของแต่ละส่วนยังเล่นล้อกับโวหารที่มีแต่เดิม

ในบทชมนาง กวีใช้วิธีเลียนโวหารเดิม ชมหน้าก็ดุจ “แจ่มจันทร์วันเพ็ญฉาย” ชมจมูกก็งามประเสริฐเหมือน “ของงาม” ชมเพลาก็เกลากลึงดุจ “ลำกล้วยกลมปลายเปลา ห่อนแห้ง” ในบทคร่ำครวญ กวีได้เลียนโครงสร้างเดียวกับที่ปรากฏในทวาทศมาส ที่ไล่ลำดับไปตามฤดู เดือน ในช่วงที่กล่าวถึงเดือนทั้งสิบสอง ก็ใช้วัสดุเดียวกันคือพิธีประจำในเดือนนั้น ๆ มาพรรณนา

ในช่วงที่กล่าวถึงวันทั้งเจ็ด กวีผูกโยงชื่อของวันกับชื่อของเทพเจ้าแต่ละองค์ เนื้อความกล่าวทำนองว่า เทพเจ้านั้นได้มาลอบพานางไปซ่อนไว้แห่งใด

วันอาทิตย์นิทร์นอนแนบ เคยอิงแอบแทบอกชาย
ทิพากรซ่อนนางสาย สุดสวาทพี่นี้ฤาไฉน

วันจันทร์พันกันอยู่ เจ้าโฉมตรูคู่เคียงหมอน
ยามจันทร์เกลือกจันทร พาซ่อนไว้ให้เรียมศัลย์

ครั้นถึงวันอังคาร เรียมรำคาญพลางพลุ่งไป
อังคารรำคาญใจ ฤาซ่อนไว้ให้เรียมตรอม

วันพุธเดิมพุธคุ้ม นางอุ่นอุ้มคลุมนอนใน
พระพุธยุดนางไป ลักลอบชมสมพาสฤา

วันพระหัสกำหนัดนาง บห่างครึ่งกึ่งนิ้วมือ
พระหัตถ์ยื่นมือถือ ข้อมืออรช้อนชมไฉน

วันเสาร์เดือนคุมรอด เจ้างามสอดกอดถนัดมือ
<u>เสาร์พักตรรักนางฤๅ</u> <u>เสาร์ซ่อนไว้ในเรือนเสาร์</u>

บทคร่ำครวญนี้มีโวหารคล้ายกับบท “โฉมแม่จักฝากฟ้า เกรงอินทร์ หยอกนา” แนวคิดที่เกรงว่าเทพเจ้าจะมาลอบยลโฉมนางในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้นได้มาปรากฏอีกครั้ง และพัฒนาถึงขึ้นได้ลักลอบพานางไปซ่อนกายในกาพย์ห่อโคลงเรื่องนี้

ในบทคร่ำครวญช่วงยุคทั้งสามตามคติของพราหมณ์ กวีได้ใช้โวหารการอ้างถึง วรรณคดีที่เป็นที่รู้จักกันอย่างดี คือเรื่อง รามเกียรติ์ กับ อนิรุทธ์คำฉันท์ ดังนี้

ไตรดาราเมศร้าง แรมอร
องค์สีดาดวงสมร หลากหล้า
พระผลาญหมู่มารมรณ์ ลาญชีพ
ได้สีดาสมรหน้า อ่าเคล้าคลึงองค์
ทวาบรกลอนกล่าวอ้าง อนิรุทธิ์
จากอุาสมรนุช แหบไห้
สองครวญป่วนโศกสุด แสนเสน่ห์
ยามเมื่อนานมาได้ แนบน้องครองคืน

โวหารการอ้างถึงนี้ ปรากฏเห็นเจนตาในทวาทศมาสโคลงดั้น กำสรวลโคลงดั้น

รามาธิราชใช้ พานร
โถกนสมุทรวายาม ย่านฟ้า
จองถนนเปล่งศิลปศร ผลาญราพ
ใครอาจมาขวางฆ่า ก่ายกอง
เพรงพรัดพรนารถ สร้อยสีดา
ยงงขวบคืนสำสอง เศกไท้
สุทธนูประภาฟอง ฟัดจาก จยรแฮ
ยงงคอบคืนหว้ายได้ สู่สำสองสำ
(กำสรวลโคลงดั้น)

ปางบุตรนคเรศไท้ ทศรถ
จากสีดาเดียวลี- ลาศแล้ว
ยังคืนสู่เสาวคต ยุพราช
ฤๅอนุชน้องแคล้ว คลาศไกล

ศรีอนิรุทธราสร้าง แรมสมร
ศรีอุษาเจียรไคล คลาศแคล้ว
เทวานราจร จำจาก
ยังพร่ำน้าวน้องแก้ว คอบคืน
(ทวาทศมาส)

ในบทชมนกชมไม้ กวีได้เล่นคำพ้องของชื่อนก และชื่อไม้ ตามแบบแผนกวีโบราณ และได้แตะแต้มทั้งนกและดอกไม้ให้เป็นภาพสมจริง โดยเชื่อมโยงถึงอิริยาบถของนก สีสันของดอกไม้เพิ่มเติมเข้าไป เช่น

ไม้แก้วกลิ่นแก้วกราย หอมบวายวังเวงใจ
ทุกข์ลืมปลื้มอาไลย ว่ากลิ่นแก้วแล้วเรียมหา
ไม้แก้วแก้วพี่เยื้อง หอมสไบ
หอมกลิ่นหอมชวยไป ทั่วแคว้น
ทุกข์ลืมปลื้มอาไลย ลานกลิ่น
กลกลิ่นนางน้องเหม้น แต่เที่ยวแลหา

ตบยุงเคยโบกยุง กรานในมุ้งถือแส้วี
ยุงขบพี่ฤๅมี เพราะเพื่อเจ้าเฝ้าพยาบาล
นกตบยุงนึกน้อง เทพี
ถือแส้หมอบพัดวี ค่ำเช้า
ยุงขบพี่ฤๅมี สักหยาด
เพราะเพื่อนวลของเจ้า เฝ้าเฝี้ยมพยาบาล

ขนบเหล่านี้มาร่วมชุมนุมกันในตัวบทใหม่ ในฐานะของกลดังความในโคลงท้ายเรื่องว่า

กลกลอนบวรเกลี้ยง คำแขง ก็ดี
นักปราชญ์ฉลาดวานแปลง เปลี่ยนให้

กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก เป็นนิราศที่กวีได้ทรงประกาศชัดแจ้งว่า

จบเสร็จครร่ำครวญกาพย์ บทพิลาปถึงสาวศรี
แต่งตามประเวณี ใช่เมียรักจักจากจริง
โคลงครวญกลอนกล่าวอ้าง นารี
โศกสร้อยถึงสาวศรี เยกหว้า
แต่งตามประเพณี ธิรภาคย์
เมียมิ่งพรั่งพร้อมหน้า ห่อนได้จากกัน

นั่นหมายความว่า โวหาร ได้พัฒนาเป็นเครื่องมือในการสร้าง กฤตยาการ โดยสมบูรณ์แล้วในวรรณคดีเรื่องนี้

๒) การลำดับเนื้อความ

ผู้วิจัยพบว่า ในระดับโครงสร้างการเล่าเรื่อง กวีไทยมีวิธีการจัดระบบระเบียบการเล่าหรือการเดินความอย่างน่าสนใจ

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต (๒๕๔๒ : ๒๖–๖๑) ได้ศึกษาเรื่อง สูตรสถานี ในบทความเรื่อง “สูตรสถานีในพระราชนิพนธ์ บทละครเรื่อง อิเหนา : การสืบทอดและการพัฒนาขนบวรรณคดีไทย” อธิบายว่า สูตรสถานี หมายถึงโครงร่างหรือสังเขปเรื่อง ปรากฏใน เตภูมิกถา ยวนพ่ายโคลงดั้น และสมุทรโฆษคำฉันท์ กวีใช้คำว่า “ปาง” หรือ “แถลงปาง” ซ้ำ ๆ กันเป็นช่วง มีเนื้อความกล่าวถึงโครงร่างหรือสังเขปเรื่องไว้ตอนต้นเรื่องก่อนที่กวีจะกล่าวถึงเนื้อหาอย่างละเอียดต่อไปในภายหลัง

การใช้สูตรสถานี นับเป็นการเล่าเรื่องวิธีหนึ่งที่น่าสนใจ การวางโครงร่างไว้ในต้นเรื่อง เปรียบเสมือนการแบ่งบทแบ่งตอนในนวนิยายปัจจุบัน เป็นการกำหนดโครงเรื่องของเรื่องเล่าให้สัมพันธ์เชื่อมร้อยไปโดยตลอด และเป็นการแนะเนื้อหาความคิดให้แก่ผู้อ่านสามารถติดตามเรื่องราวไปทีละช่วงทีละตอน

นอกจากการใช้สูตรสถานีแล้ว การซ้ำคำบางแห่งในวรรณคดีอยุธยามีลักษณะใกล้เคียงกับการแบ่งบทแบ่งตอน กวีใช้คำคำเดียวซ้ำในต้นคำของบทติดกันเป็นจำนวนหลายบท เรียกได้ว่าซ้ำคำขึ้นต้นบทคำเดียวกันติดกันเป็นช่วง และช่วงของการซ้ำนั้นมีเนื้อหาแสดงความคิดในเรื่องเดียวกัน ปรากฏในลิลิตยวนพ่าย ทวาทศมาส กำสรวลโคลงดั้น ดังนี้

ในต้นเรื่องของลิลิตยวนพ่าย กวีใช้คำว่า “พระมา” ซ้ำในตำแหน่งต้นคำ ติด ๆ กันเป็นโคลงจำนวน ๙ บท มีเนื้อหาคือ มุ่งสดุดีถึงพระบารมีของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ว่าพระองค์ผู้ทรงเสมือนเทพเจ้า เมื่อเสด็จมาแล้วก็ยังความร่มเย็นสุขเกษมแก่แผ่นดิน

พระมามลายโศกหล้า เหลือศุข
มาตรยกไตรภพฤๅ ร่ำได้
พระมาบันเทาทุกข ทุกสิ่ง เสบอยแฮ
ทุกเทศทุกท้าวไท้ นอบเนือง
พระมายศยิ่งฟ้า ดินชม ชื่นแฮ
มาแต่งไตรรัตนเรือง รอบหล้า
พระมาสมสำภาร เพญโพธิ ไส้แฮ
ใครแข่งใครข้องถ้า ถ่องเอง
พระมาคฤโฆษเรื้อง แรงบุญ ท่านนา
ทุกท่ววดินบนเกรง กราบเกล้า
พระเสด็จแสดงคุณ ครองโลกย ไส้แฮ
เอกษัตรส้องเฝ้า ไฝ่เห็นขอเห็น
พระมาเพญโภคพ้น ไพรฑศรพ โสดแฮ
กูลบ่อเง็นทองทงง บ่อแก้ว
พระมาเกอดเกษมภพ ทังสี่ เสบอยแฮ
มาสำแดงกล้าแกล้ว เกลื่อนรณ

พระมามล้างท้าวท่ววธรณี
อันอาจเอากลเอาพ่อล้ยง
พระมาก่อภูมีศวรราช
อันอยู่โดยยุคดิพ้ยงพ่างอารย์
พระมาแมนสาธุส้องถวายพร เพิ่มแฮ
มาสำแดงชยชาญช่ยวแกล้ว
พระมารบาลบรทุกทวีป ไส้แฮ
มาสำแดงฤทธิแผ้วแผ่นดิน
พระเสด็จแสดงดิพรแกล้วการยุทธ ยิ่งแฮ
มาสำแดงสิทธิศิลปเลอศล้น
พระมายิ่งแมนรุทธิเรืองเดช
มาสำแดงยศพ้นแพ่งถมา
พระมาทุกเทศท้ยนมาคลล
มาผ่านภูวมาผายแผ่นหล้า
พระมาก่อธรรมาครองโลกย
มาสืบสีมาข้าข่มเขญ
พระมายศโยคพ้นพรหมา
มาพ่างมาพาเปนปิ่นแก้ว
พระมาทยบทยมสมาธิปราชญ เพรงแฮ
มาทยบมาทบแผ้วแผ่นไตร

จากนั้น เปลี่ยนจากการซ้ำคำ “พระมา” เป็นการเล่นคำจำนวนนับจากหนึ่งถึงสิบ มีเนื้อความแสดงให้เห็นว่า สมเด็จพระบรมไตรโลกนาถทรงเป็นพระมหากษัตริย์ ผู้ทรงเปี่ยมด้วยทศพิธราชธรรม

เอกกัตวเอกาดมล้ำเลอกษัตร ท่านฤๅ
เอกทยาศรยแสวงชอบใช้
เอกาจลดำรงรักษรองราษฎร์ ไส้แฮ
เอกสัตวเกื้อให้ส่างศัลย
ทวิบททวิชาติเชื้อสุรยวงษ ท่านฤๅ
ทวิคุณาธิกธรรม์เลอศล้น
ทวิพิธทวีธารทรงสุรยเสพย ไส้แฮ
เทวภาพเทวหาพ้นแว่นไว

ไตรตรัสไตรเทพเรื้อง	ไตรรัตน
ไตรโลกยไตรไตรภพ	ท่ววแท้
ไตรไตรปิฎกตรัส	ไตรเพท
ไตรท่ววไตรพิธแปล้	ปล่งชาญ
ตรีศรีตรีเนตรต้าน	ตรีศักดิ์ ก็ดี
ตรัสท่านตรัสปานตรัส	ท่านได้
ไตรตรึงษ์คดีตรัส	ไตรถ่อง
ตรีโทษตรีคุณไท้	เลอศฦๅ
จตุรทฤษฎิธรรทถ่องแจ้ง	จตุรา
คมจตุรคุณฤๅ	กีดก้นน
จตุราคมารักษ	จตุรโลกย
แจ้งจตุรยุคช้นน	ช่องกัลป

.....

ทศบุญพระแต่งต้ง	แสวงสวะ บาปแฮ
ทศนิชรยล	ยิ่งผู้
ทศญาณทศพัศดุ	ยลโยค ไส้แฮ
ทศรูปพระเจ้ารู้	รอบรยง

การซ้ำคำเพื่อจัดเนื้อหาความคิดให้เป็นระเบียบเช่นนี้ ปรากฏอยู่บ้างในทวาทศมาส กำสรวลโคลงดั้น แต่ไม่เป็นระบบเท่ากับที่ปรากฏในลิลิตยวนพ่าย

เรียม<u>คิด</u>สังวาสรู้	รสรมย์
ดวงเสียดวงเดียวจอม	จอดเจ้า
<u>คิด</u>ปางพิโดรฉม	ภักเตรศ
ฤๅห่อนเอองค์เคล้า	คลาศยาม
เรียม<u>คิด</u>พิเศษช้อย	ชิวหา
รนฤดีดัษกาม	ก่อเกื้อ
<u>ถวิล</u>ทิพยสุภาสา	เสาวณิศ
เนื้อแนบนวลนุชเนื้อ	แนบใน

คิดเคยประพาสเพี้ยง ภุชเคนทร์
กรกระหวัดดวงใด กอดเกี้ยว
วิไลวิลาเรนทร รสราค
ดึกดำฤษณเลื้อยเลี้ยว กอดไกร
คิดคลึงบัวมาศสร้อย สระศรี
ผลิตดอกบุษบาใน แบ่งไว้
คิดชมมิ่งมาลี ไลยเลิศ
แบะผกาเกลียวใต้ ต่ำเมน
คิดเคยเยาวราชท้าว พานสอง โสดแฮ
แนบกำโบลปรางเปรน เปรียบแก้ม
คิดสินธุภุชงค์ฉลอง บัวบาศ
ตฤบเตรียบรสย้ำแย้ม ย่องกาม
คิดสร้อยสาโรชแก้ว บัวบง- กชเอย
บัดแบ่งใบย่ำยาม กลีบแกล้ง
ภู่พรรณตฤบรสสรง สระมาศ
สรงสุคนธ์ธารแสร้ง สอดสม
(ทวาทศมาสโคลงดั้น)

จากมาให้ส่งงโกฏ เกาะรยน
รยมร่ำทั่วเกาะขอม ช่วยอ้าง
จากมามืดตาวยน วองว่อง
วองว่องโหยไห้ช้าง ชำงือ
จากมาลำห้นนล่อง ลุะขนอน
ขนอนถือเลยละ พี่แคล้ว
จากมากำจรจนนทน จรุงกลิ่น
จรุงกลิ่นแก้มน้องแก้ว ไป่วาย
จากมานักนิ่นเนื้อ นอนหนาว
หนาวเนื่อยเพราะลำชาย ซาบชู้
จากมาทระนาวนาว นำแม่
หนาวเหนื่อยมือแก้วกู้ มุ่นมือ

จากมามาแกล่ไกล้ บางขดาน
ขดานราบคือขดานดือ ดอกไม้
มาเกาะกำแยลาญ ลุงสวาดิ กูเอย
ถนัดกำแยย้าใส้ พี่คาย
(กำสรวลโคลงดั้น)

อาจเป็นได้ว่า สืบเนื่องจากลิลิตยวนพ่าย มีเนื้อหามุ่งสดุดีพระเกียรติของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ส่วนทวาทศมาสกับกำสรวลโคลงดั้น มีเนื้อหาเป็นนิราศ คร่ำครวญถึงการพลัดพรากจากนางอันเป็นที่รัก เนื้อหาในลิลิตยวนพ่ายนั้นเอื้อต่อการจัดเนื้อหาให้เข้าเป็นกลุ่มความคิดอย่างมีระบบมากกว่า ในขณะที่การคร่ำครวญนั้น ความคิดของกวีจะเพริดพรายไปตามกระแสอารมณ์ ไม่น่าจะจัดความคิดที่กระจัดกระจายนั้นเข้าเป็นระเบียบเดียวกันได้

กระนั้นก็ตาม ทวาทศมาส มีลักษณะของการจัดระบบโครงสร้างการเล่าเรื่อง กวีพรรณนาอารมณ์โศกไล่เรียงจากเดือนห้าเป็นลำดับไปในแต่ละเดือน แต่ช่วงต่อของแต่ละเดือนมีจำนวนบทไม่สม่ำเสมอ กวียังคงพรรณนาไปตามกระแสอารมณ์ที่นึกคิดถึงสิ่งไรในเดือนนั้น ๆ ก็พรรณนาไปจนสมอารมณ์ แล้วจึงขึ้นความในเดือนต่อไป

ความพยายามที่จะแบ่งเป็นบท เป็นตอน และการไล่ความคิดอารมณ์ตามเวลาในแต่ละเดือน ได้พัฒนาลงตัวเป็นระบบระเบียบอย่างดี ในพระนิพนธ์ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ดังจะเห็นได้จากพระนิพนธ์เรื่อง กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก

กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก จัดระเบียบเนื้อหาไว้เป็นระบบ ดังจะได้แสดงเป็นตารางต่อไปนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ ๗ แสดงโครงสร้างเดินความกาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก

ตอนที่	เนื้อหา	ข้อความปิดท้ายแต่ละตอน
๑	ชมสรีรกายของนางอันเป็นที่รัก	ชมล้วนถ้วนสารพางค์ สุดแต่นางร่างเฉิดฉิน นารีที่แดนดิน คนใดใดไม่เสมอสมร
๒	พรรณนาความถวิลถึงนางตามลำดับเวลาจากหกนาฬิกาถึงห้านาฬิกาของวันใหม่	แสงทองเรืองรองราง ขึ้นกระจ่างสว่างเวหา รุ่งแล้วแก้วกัลยา สุดเสนหาไม่มาเลย
๓	พรรณนาความไล่ลำดับตามวันเวลาจากวันอาทิตย์ถึงวันเสาร์	สงสารร่ำรักกัน ถ้วนเจ็ดวันอันใจชาย รักเมียเสียตัวตาย สายสุดใจไม่เห็นเลย
๔	พรรณนาความไล่ลำดับตามเดือนจากเดือนห้าถึงเดือนสี่	สงสารเรียมคลาศน้อง สิบสองเดือนเลื่อนครบปี รัญจวนครวญหาศรี สุดสวาทพี่นี้อยู่ไหน
๕	พรรณนาความไล่ลำดับตามฤดู	สงสารรักนางงาม สามฤดูอยู่โหยหา รูปเอี่ยมของเรียมอา คลาคลาศเจ้าเศร้าอกกรม
๖	พรรณนาความไล่ลำดับตามปีนักษัตร	สงสารการโหยไห้ นางไกรจรอรนารี ร่ำร้องสิบสองปี พี่เร่งแคล้วแก้วกัลยา
๗	พรรณนาความไล่ลำดับตามยุค มีไตรดายุค ทวาบรยุคและกลียุค	กลียุคเรียมจากเจ้า เมื่อใดเล่าจะกลับมา โอน้องของพี่อา ไกลพี่แล้วแก้วกลอยใจ

จะเห็นได้ว่า เนื้อหาของกาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศกได้ถูกจัดวางอย่างเป็นระบบ เริ่มจากบทชมนางถ้วนสรรพางค์ ส่งความตอนท้ายว่า ด้วยความงามอันหาที่เปรียบมิได้ของนาง ยังผลให้กวีถวิลรัญจวนถึงนาง ถัดนั้นก็ไล่ลำดับจากเวลา วัน เดือน ฤดู และปีนักษัตร ไปอย่างละเอียด เพื่อแสดงให้เห็นว่า กวีถวิลถึงนางทุกลมหายใจ คั่นช่วงด้วยการชมไม้ ชมนก และชมปลา ปิดท้ายด้วยยุคทั้งสามตามคติพราหมณ์ โดยเฉพาะจบความด้วย กลียุค เพื่อแสดงนัยแห่งการพลัดพรากที่เข้มข้นด้วยอารมณ์อันทบทวีความรุนแรงจนถึงขีดสุด

ในกาพย์เห่เรือของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศรก็เช่นกัน ผู้อ่านจะพบว่ากวีได้แบ่งเนื้อหาออกเป็นบท แยกจากกันชัดเจน เริ่มจาก เห่ชมเรือกระบวน เห่ชมปลา เห่ชมไม้ เห่ชมนก และจบด้วยเห่ครวญ ความแต่ละบทนั้นจัดเรียงให้สัมพันธ์กับลำดับเวลาเช้า สาย บ่าย เย็น ค่ำ ซึ่งสอดคล้องกับเนื้อหาการพรรณนา เริ่มจากกระบวนเรือออกจากท่าในเวลาเช้า คล้อยสาย ชมปลาโดยโยงถึงนางอันเป็นที่รัก เพื่อจะแนะภาพของนางว่า เป็นหญิงงามทั่วสรรพางค์ เข้ายามบ่ายหลบเรือเข้าร่มชมหมู่ไม้เพื่อแนะให้เห็นอิริยาบถของนางและข้าวของเครื่องใช้ที่ต้องตาในความทรงจำของกวี เย็นย่ำ ชมหมู่นกที่บินกลับรวงรัง บรรยากาศอันวิเวกชวนถวิลถึงนาง และเมื่อถึงค่ำ จิตอันประหวัดถึงนางก็ทบทวีความโศกถึงขั้นคร่ำครวญ จะเห็นได้ว่า การแบ่งบทให้เรื่องเดินไปอย่างเป็นระเบียบเช่นนี้ มีส่วนจูงอารมณ์ของผู้อ่านให้คล้อยตามกวีไปได้อย่างราบรื่น

นอกจากนี้ ในกระบวนการชม จะพบว่า กวีได้วางคำสำคัญไว้ที่ต้นบท เป็นการกำหนดหัวเรื่องว่า ต่อไปนี้จะกล่าวถึงเรื่องใดเป็นสำคัญ จากนั้นจึงไล่เนื้อความตามไปเป็นลำดับ เช่น ในบทเห่ชมเรือกระบวน เมื่อกวีพรรณนาว่า “นาวาแน่นเป็นขนัด ล้วนรูปสัตว์แสนยากร” ลำดับถัดไป กวีพรรณนา เรือครุฑยุดนาค เรือสรมุข เรือสมรรถไชย เรือสุวรรณหงส์ เรือไชย เรือคชสีห์ เรือม้า เรือสิงห์ เรือนาค เรือเลียงผา และจบท้ายบทว่า “กรีฑาหมู่นาเวศจากนคเรศโดยสาชล” โดยทิ้งความไว้ว่า “เหิมหื่นชื่นกระมล ยลมัจฉาสารพันมี” เพื่อส่งความไปยังบทเห่ชมปลาในช่วงต่อไป

วิธีเดินความเช่นนี้ยังปรากฏในตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ ซึ่งมีลักษณะการจัดเนื้อหาซ้อนเป็นเถา ทำให้เนื้อหาคำสอนไล่เรียงอย่างเป็นระเบียบ ยกตัวอย่างเช่นความตอนที่กล่าวถึงเหตุฉิบหาย ๖ ประการ องค์กวีได้ทรงประมวลเหตุแห่งความหายนะทั้ง ๖ ประการไว้ในบทประพันธ์หนึ่งตอน ดังนี้

๑. โทษะฉะพิธ พิปริตผล อย่าตริริกล ผรุสาสรรพ์
คื่มรศปา นะสุราอัน ชื่อชลจัณฑ์ ดุมุเมามน
เมระยะบาน คะณะพาลพ้อง พึงมละปอง บมิเปนตน
สรรพประมาท พิปลาศยล โภคะจะคล ขยะประไลย
๒. อย่าจรลี ณะวิถีตรอก ยามรติออก ขณะดับไถง
เหตุอุบาทว์ จะพินาศไภย เอกะแลไคล อริโรมรัน
๓. อย่าทฤศนา สะมะชาการ ทุกกิจะงาน มหุศพสรร์
โมหพิกล บมิยลธรรม์ โทษะอนันต์ ภยะพึงเยง
๔. อย่าริตริปอง จะคะนองเล่น สนุกนิบเห็น คุณะนักเลง
ล้วนจะพินาศ ธนะจงเกรง โพ้นภพเพรง นิระสรรเสริญ
๕. อย่าปณิธาน จะสมานจิตร ลามกะมิตร ทุจริตเจริญ
ยามศุขะสนิท บมิห่างเหิน ทุกขะละเมิน สละตนหนี
๖. อนึ่งตริประโยชน์ กิจะโหดคร้าน แห่งธุระงาน คฤหอันมี
พึงเสาะสะสม ธนะรายี โดยอธิพี ริยะจรรยา

ลำดับถัดมา พระองค์ได้ทรงพรรณนาความถึงผลของหายนะไปทีละประการจนครบถ้วน ในการพรรณนาได้ทรงใช้คำว่า *หนึ่ง* ขึ้นต้นข้อความที่แสดงโทษของหายนะนั้น ๆ ไปทีละข้อ จะยกตัวอย่างเฉพาะโทษประการแรกประกอบดังนี้

โทษเสพสุรา ๖ ประการ

โทษเสพย์ไชยบาน บรรหารเหตุหก สัพพัญญูยก
จำแนกแจกแจง แก่เวไนยชาติ อวยสาสน์สำแดง
หลากหลายร้ายแรง ปรากฏโลกา
คือสูญสิ้นทรัพย์ ย่อยยับบรรไลย เพื่อน้อมนำไป
เสียค่าซื้อหา ผิวเว้นฤาเสบย คุ้นเคยอาตมา
ขาดสักเวลา ห่อนศุขเกษมสานต์
<u>หนึ่ง</u>จักวัฒนา กลหาเหตุร้าย เกรี้ยวกราดมาดหมาย
อุกคลุกรุกราน ตีต่อยถ้อยเถียง แซ่เสียงแข่งขาน
ขุ่นเคืองเรื่องพาล เพื่อฤทธิ์เมามัว
<u>หนึ่ง</u>เกิดโรคา นานาพยาธิ์ไภย สบารรพ์พรรณไข้
กายสั่นหวั่นหัว บางบวมบางซูบ แผกรูปผิดตัว
เพื่อผลคนชั่ว กลั้วกล้ำน้ำเมา

หนึ่งเกิดดำเนียน บ่นเบียนยินร้าย ชุมชนหญิงชาย
ว่าชาติ์โฉดเฉา มาทมีศักดิ์ยศ ย่อมลดหย่อนเยา
ทั่วผู้ดูเบา มากหมิ่นถิ่นชา
หนึ่งปราศจากอาย เว้นกายสังวร กอบกิจใดห่อน
เกลียดกลัวนินทา การไม่ควรทำ ก่อกรรมนานา
เชื่องบาปหยาบช้า เฉกชาติ์เดียรฉาน
หนึ่งเสื่อมปรีชา ปัญญาทุพพล ห่อนเห็นเหตุผล
ผิดชอบกอบการ ฤารู้บาปบุญ โทษคุณแก่นสาร
โมหันธ์บันดาล มืดมิดปิดงำ
โทษาลามก เหตุหกบรรหาร แห่งเสพย์มัชบาน
ปวงปราชย์จงจำ เสื่อมศีลเสื่อมทรัพย์ อับประภาคมากกรรม
วายชนม์ผลนำ ดลเหล่าแหล่งอบาย

จะเห็นได้ว่า กวีไทยได้ตระหนักถึงความสำคัญของการแสดงความคิดผ่านภาษา ภายใต้กรอบจำกัดของฉันทลักษณ์ กวีได้วางโครงสร้างการเล่าเรื่องให้มีระเบียบ ใช้การซ้ำคำเพื่อแบ่งความคิดเป็นช่วง ใช้การไล่ลำดับเวลา วัน เดือน ปี เพื่อจัดเรียงเนื้อความทางอารมณ์และพัฒนามาสู่การจัดโครงสร้างการเล่าเรื่องให้มีระบบเดียวกัน แบ่งบท แบ่งตอนชัดเจน ไล่เรียงความคิดไปตามบทที่วางไว้ และจัดความคิดซ้อนให้เป็นเถา ทั้งหมดนี้ ชี้ให้เห็นว่าการสร้างสัมพันธภาพและสารัตถภาพให้เกิดแก่เนื้อความก็เป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างกฤตยาการแห่งการประพันธ์ไม่น้อยไปกว่าการเล่นเสียง การเล่นคำเลยทีเดียว

ทั้งกลแห่งเสียง กลแห่งศัพท์ และกลแห่งบท ตามที่ได้อภิปรายมานี้ เป็นความพยายามที่จะพิสูจน์ให้เห็นว่า ตำราประพันธศาสตร์ไทยแสดงแนวคิดเรื่องกฤตยาการแห่งการประพันธ์เป็นสำคัญ และแนวคิดนี้สามารถสืบโยงกับวรรณคดีแบบฉบับของไทย เห็นความสัมพันธ์ส่องสะท้อนถึงกัน อาจกล่าวได้ว่า กฤตยาการแห่งกลเป็นหัวใจของการสร้างขนบทางวรรณศิลป์ไทย ก่อให้เกิดทรรศนะยกย่องกวีผู้มีความสามารถในการเล่นทั้งเสียง คำและโวหาร และแสดงให้เห็นว่า วรรณคดีคือการแสดงฝีมือในการใช้วัสดุ คือภาษาอันรุ่มรวยของไทยมาประดิษฐ์เรียงร้อยให้เกิดรูปแบบและลีลาอันซับซ้อนและหลากหลายที่สุด

บทที่ ๖
บทสรุปและข้อเสนอแนะ

ตำราประพันธศาสตร์ไทย มีลักษณะร่วมที่สำคัญคือ เป็นตำราในแนวรูปแบบนิยม เป็นการประมวลแบบแผนฉันทลักษณ์ กำหนดกฎเกณฑ์ และมาตรฐานของการประพันธ์ พร้อมทั้งยกตัวอย่างบทประพันธ์ประกอบ ซึ่งมีทั้งที่คัดสรรจากวรรณคดีแบบฉบับและประพันธ์ขึ้นเอง นอกจากนี้ ตำราบางเล่มยังสร้างแบบแผนฉันทลักษณ์ชนิดใหม่ขึ้น เพื่อชี้ให้เห็นศักยภาพของฉันทลักษณ์ไทยว่าสามารถปรับเปลี่ยนยักย้ายกระสวนของเสียง และคำได้อย่างแยบคาย ตำราในแต่ละรุ่นยังได้ทำหน้าที่ขยายความรู้ทางการประพันธ์ให้งอกงาม และส่งทอดต่อมาถึงตำราในชั้นหลัง ตลอดจนกวีผู้สร้างงานในแต่ละสมัย

ผู้สร้าง ตัวบท และผู้เสพ เป็นเนื้อหาที่ตำราประพันธศาสตร์ไทยให้ความสำคัญ โดยชี้ให้เห็นว่า ฝ่ายผู้สร้างจะต้องศึกษาเรียนรู้แบบแผนต่าง ๆ ให้ถ่องแท้ เพื่อนำความรู้ไปประยุกต์สร้างใหม่ ฝ่ายตัวบท สิ่งสำคัญคือ การเพ่งพินิจภาษาว่ามีธรรมชาติและอำนาจในการใช้ถักร้อยตัวบทให้งามอย่างไร ส่วนผู้เสพจะต้องเป็นผู้ที่เรียนรู้กฎเกณฑ์ แบบแผน ตลอดจนขนบของการสร้างด้วย จึงจะ “อ่าน” งานของกวีได้อย่างแตกฉาน และเข้าถึงท่วงทำนองอันเสนาะของ กวีนิพนธ์ได้ กล่าวในแง่อุดมคติ กวีมีความคาดหวังว่า ผู้เสพจะต้องมี ปัญญา เสมอผู้สร้างนั่นเอง แนวคิดนี้ช่วยตอกย้ำกระบวนการสร้างและเสพขนบทางวรรณศิลป์ให้ดำรงอย่างมั่นคงในประวัติวรรณคดีไทย

ตำราประพันธ์ศาสตร์ไทยยังได้ชี้ให้เห็นว่า กฤตยาการแห่งกล เป็นหัวใจของการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ ประกอบไปด้วย กลแห่งเสียง กลแห่งศัพท์ กลแห่งบท ในแง่ของเสียง เกิดจากการยักย้ายถ่ายเทตำแหน่งคำสัมผัสคล้องจอง เพื่อสร้างลีลาจังหวะอันหลากหลาย และการผสมผสานระบบเสียงหนักเบาของกลุ่มพยางค์อย่างภาษาบาลีเข้ากับระบบเสียงพยางค์คำโดดอย่างภาษาไทย ในแง่คำศัพท์ ตำราได้ชี้ให้เห็นความสำคัญของอักษรศัพท์ ทั้งศัพท์ในภาษาต่างประเทศ และศัพท์ในภาษาไทย ว่าสามารถนำมาสร้างสรรค์ให้เกิดความแพรวพราวและซับซ้อน ในแง่ของบท โวหารเป็นอุปกรณ์สำคัญที่จะสร้างความสะดุดเด่นแก่ตัวบท ตำราอลังการ เช่น พระคัมภีร์สุโพธาลังการ สร้างความประจักษ์ว่า ในเนื้อความเดียวกัน กวีสามารถแสดงโวหารให้แปลกเปลี่ยนไปได้หลากหลายวิธี ซึ่งล้วนสร้างความลึกซึ้งกินใจขึ้นแก่ตัวบท

ตัวบทของวรรณคดีแบบฉบับได้แสดงให้เห็นเช่นกันว่า เสียงเสนาะเป็นหัวใจของวรรณศิลป์ไทย โดยมีการเล่นเสียงสัมผัสในเป็นเครื่องมือของการสร้างกฤตยาการ กวีไทยได้อาศัยธรรมชาติของภาษาไทยประการหนึ่ง คือ คำซ้อน หรือ คำคู่ ที่มีเสียงสัมผัสอักษร มาช่วยเล่นเสียงสัมผัสใน แม้กระทั่งการสรรคำยืมจากภาษาบาลี สันสกฤต และเขมร ซึ่งกวีนิยมแผลงรูปศัพท์เพื่อสร้างความสะดุดเด่นในแง่รูปศัพท์และในแง่ของเสียงสัมผัส การเล่นเสียงสัมผัสนี้ได้พัฒนางอกงามมาโดยตลอดในงานวรรณคดีแต่ละยุคสมัย

นอกจากนี้ คำและโวหาร ก็เป็นอุปกรณ์สำคัญของการสร้างกฤตยาการแก่บทประพันธ์ กวีไทยให้ความเอาใจใส่ในการศึกษาอักษรศัพท์ และขนบการใช้โวหารที่ปรากฏในวรรณคดีแบบฉบับในยุคก่อนหน้าของตน และได้นำความรู้นั้นมาช่วยสร้างตัวบทใหม่ ทำให้ขนบทางวรรณศิลป์ประการต่าง ๆ ดำรงและสืบทอดต่อมาอย่างมั่นคง

ในแง่ความสัมพันธ์ระหว่างตำราประพันธศาสตร์และวรรณคดีแบบฉบับ อาจสรุปให้เห็นกระบวนการรับและสืบทอดขนบทางวรรณศิลป์เป็นลำดับดังนี้

๑. กวีไทยสมัยอยุธยาตอนต้น ได้รับอิทธิพลจากหลักการประพันธ์จากอินเดีย (มีอลังการศาสตร์สุโพธาลังการและคัมภีร์วุตโตทัย เป็นตัวแทน) ประกอบกับการสังเกตธรรมชาติของภาษาไทยและรสนิยมวรรณศิลป์ของยุคสมัย สร้างเป็นวรรณคดีชิ้นเอกขึ้น ซึ่งกลายเป็นแบบฉบับส่งทอดแนวคิดการประพันธ์มาสู่ตำราประพันธศาสตร์ไทยในยุคแรก

๒. เกิดตำราประพันธ์ศาสตร์ของไทยเอง เป็นความพยายามที่ประมวลแบบแผนกฎเกณฑ์ไว้เป็นหลักในการสอนการประพันธ์ ขณะเดียวกันก็มีการสร้างใหม่ แสดงให้เห็นความงอกงามของวรรณศิลป์ไทย

๓. กวีรุ่นต่อมาในสมัยอยุธยาตอนปลาย ได้พัฒนากฎเกณฑ์ หลักการประพันธ์ ตลอดจนขนบทางวรรณศิลป์จากวรรณคดีแบบฉบับสมัยอยุธยาตอนต้น สร้างสรรค์เป็นตัวบทใหม่ที่มีความงามวรรณศิลป์เฉพาะยุคสมัย

๔. กวีและผู้รู้ทางวรณคดีในสมัยรัตนโกสินทร์ได้รับอิทธิพลจากตำราประพันธ์ศาสตร์ที่มีมาแต่โบราณในสมัยอยุธยา และพยายามที่จะวางบรรทัดฐานการประพันธ์ให้ลงตัวและชัดเจนขึ้น

ขนบทางวรรณศิลป์จึงมิได้เกิดขึ้นอย่างเลื่อนลอย หากเป็นกระบวนการสร้างสม กลั่นกรอง และงอกงามขึ้นอย่างเป็นระบบ และสืบทอดต่อมาไม่ขาดสายในกระแสวัฒนธรรมวรรณศิลป์ไทย ดวงมน จิตร์จำนงค์กล่าวว่า “ความตระหนักในความสืบต่อทางวัฒนธรรมไม่เพียงแต่ทำให้เข้าใจความเป็นมาและลักษณะเฉพาะของสังคมในยุคใดยุคหนึ่ง แต่อาจทำให้เข้าใจความสืบต่อสั่งสมของ ภูมิปัญญาและปฏิกิริยาทางอารมณ์ของคนในหลายยุคหลายสมัยที่เกิดขึ้น ด้วยการเสียสละและความขยันหมั่นเพียรของคนเหล่านั้นที่จะสร้างสรรค์ เลือกเฟ้น รวมทั้งปรับเปลี่ยน และสร้างโลกแห่งความคิด และโลกแห่งสถาบันขึ้นให้เป็นประโยชน์ต่อชีวิตและสังคมให้มากที่สุด” (ดวงมน จิตร์จำนงค์ ๒๕๓๓ : ๕)

การศึกษาวิเคราะห์ตำราประพันธศาสตร์ไทย ที่สัมพันธ์ไปกับวรรณคดีแบบฉบับในงานวิจัยนี้ จึงเป็นการย้อนกลับไปสู่ “รากแก้ว” ของวรรณศิลป์ไทย ทำให้เข้าใจวัฒนธรรมการสร้างและเสพวรรณคดีไทยได้แจ่มชัดขึ้น

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาเรื่องขนบทางวรรณศิลป์และเรื่องอลังการเป็นเรื่องใหญ่ ผู้วิจัยเองมิอาจกระทำได้สมบูรณ์เพียงผู้เดียวหรือในเวลาอันจำกัดของการศึกษา ต้องอาศัยผู้สนใจศึกษาวรรณคดีในรุ่นหลังช่วยกันสานต่อ โดยเฉพาะในเรื่องทฤษฎีวรรณคดีวิจารณ์แนวตะวันออก ซึ่งยังมีประเด็นให้ศึกษาอย่างละเอียดต่อไปได้ เช่นเรื่องทฤษฎีธวนิ ทฤษฎีรส หรือแม้แต่ทฤษฎีอลังการนี้ก็ตาม

นอกจากนี้ ผู้วิจัยมีความเห็นว่า วรรณคดีแบบฉบับของไทยยังเป็นขุมทรัพย์อันมหาศาลที่รอให้ผู้สนใจวรรณคดีมาช่วยชี้ให้เห็นความงามทางวรรณศิลป์ในประเด็นอื่น ๆ อีก โดยเฉพาะในพระนิพนธ์ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร พระนิพนธ์ของพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส เป็นวรรณคดีแบบฉบับที่น่าจะได้หยิบยกขึ้นมาศึกษาในฐานะของความเป็นตำราประพันธศาสตร์ โดยอาจศึกษาในแง่ของการสืบทอดและสร้างสรรค์ขนบทางวรรณศิลป์ ตลอดจนพัฒนากระบวนลีลาทางวรรณศิลป์ให้เป็นแบบแผน

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กรมศึกษาธิการ. **สยามไวยากรณ์ ฉันทลักษณ์**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. พระนคร: โรงพิมพ์พิศาลบรรณนิติ์, ร.ศ. ๑๒๐.

กาญจนา นาคสกุล. **ระบบเสียงภาษาไทย**. พิมพ์ครั้งที่ ๔. กรุงเทพฯ : โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑.

กุสุมา รักษมณี. **การวิเคราะห์วรรณคดีไทยตามทษฎีวรรณคดีสันสกฤฎต.** รายงานการวิจัย สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ กลุ่มวิชาวรณคดี สาขาปรัชญา, ๒๕๓๐.

กุสุมา รักษมณี. **ดั่งรัตนะแห่งโกสินทร์.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ศยาม, ๒๕๓๗.

กุสุมา รักษมณี. "วรรณคดีร้อยกรองกับปริบททางสังคมและความนิยมของยุคสมัย." **วารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร** ปี ๒๐ (มิถุนายน ๒๕๔๐-พฤษภาคม ๒๕๔๑) :๒๒-๓๖.

กุหลาบ มัลลิกะมาส. **วรรณคดีวิจารณ์**. พิมพ์ครั้งที่ ๙. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง, ๒๕๓๘.

โกชัย สาริกบุตร. **การวิเคราะห์กลบทในกวีนิพนธ์ไทย.** กรุงเทพฯ : หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู, ๒๕๑๘.

ขุนช้างขุนแผน ฉบับหอสมุดแห่งชาติ. พิมพ์ครั้งที่ ๑๔. พระนคร : แพร่พิทยา, ๒๕๑๓.

คนฺธสารภิกขุ. **วุตโตทยฉันโทปกรณ์แปล**. ลำปาง : วัดท่ามะโอ, ๒๕๒๗.

จารุวรรณ พุ่มพฤกษ์. **"การวิเคราะห์กลอนกลบทไทยด้วยระเบียบวิธีทางภาษาศาสตร์."** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๖.

จินดามณี เล่ม ๑-๒ กับบันทึกเรื่องหนังสือจินดามณีและจินดามณี ฉบับพระเจ้าบรมโกศ. พิมพ์ครั้งที่ ๒. พระนคร : ศิลปาบรรณาการ, ๒๕๑๒.

เจตนา นาควัชระ. "วรรณกรรมในชีวิตไทย." **อักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร** ๑๖: ๑-๒ (๒๕๓๖-๒๕๓๗).

ฉันทิชย์ กระแสสินธุ์. **ประชุมวรรณคดีไทย ภาคพิเศษ ทวาทศมาส โคลงดั้น**. กรุงเทพฯ : ศิริมิตรการพิมพ์, ๒๕๑๒.

ฉันทิชย์ กระแสสินธุ์. **พระคัมภีร์จินดามณี พร้อมทั้งคำอธิบายและข้อวินิจฉัย**. กรุงเทพฯ : อักษรประเสริฐ : ๒๕๐๕.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. **ตะเลงพ่าย ศรีมหากาพย์.** กรุงเทพฯ : คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน, ๒๕๔๑.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. "ร่าย' และ 'คำสร้อยในร่าย' ในวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอ." **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย** ปี ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๑ : ๑๐๒-๑๑๘.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. “ภาษาเขมรกับการศึกษาวรรณคดีไทย.” **ภาษา-จารึก** เนื่องในวาระครบ ๕ รอบและเกษียณอายุราชการของ ผศ.ดร.อุไรศรี วรศะริน ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะโบราณคดี มหาวิทยาลันศิลปากร, ๒๕๔๒.

ชลธิรา สัตยาวัฒนา. **เบิกฟ้าวรรณกรรม ๓: วัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ในสมัยอยุธยาตอนต้น.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์นวลจันทร์, ๒๕๒๔.

ชุมนุมตำรากลอน ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๑๙.

ญาดา อรุณเวช. "การถ่ายทอดอารมณ์ในการอ่านทำนองเสนาะ." **กตัญชลี: ที่ระลึกในงานเกษียณอายุ รศ.ดร. ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา.** กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๔.

ญาดา อรุณเวช. **"พัฒนาการของฉันท์ในวรรณกรรมคำฉันท์."** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๙.

ฐาปะนีย์ นาครทรรพ. **การประพันธ์.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ : อักษรเจริญทัศน์, ๒๕๒๐.

ดวงมน จิตร์จำนงค์. **คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๔๐.

ดวงมน จิตร์จำนงค์. **"จินดามณีกับประวัติวรรณคดีอยุธยา."** เอกสารการประชุมทางวิชาการเรื่อง "อยุธยายศโยคฟ้า ฟากดิน" ศูนย์ภาษาและวรรณคดีไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๘.

ดวงมน จิตร์จำนงค์. "วิวัฒนาการด้านรูปแบบและสุนทรียภาพของวรรณคดีไทย." **เอกสารการสอนพัฒนาการวรรณคดีไทย หน่วยที่ ๘-๑๕**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, ๒๕๓๕.

ดวงมน จิตร์จำนงค์, รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ และชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. **ทอไหมในสายน้ำ : ๒๐๐ ปีวรรณคดีวิจารณ์ไทย.** ปาจารยสาร ฉบับพิเศษ เมษายน ๒๕๓๒.

ตรีศิลป์ บุญขจร. **พัฒนาการการศึกษาค้นคว้าและวิจัยวรรณคดีไทย.** กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๐.

ธรรมาภิมณฑ์, หลวง. **ประชุมลำนำ**. กรุงเทพฯ : คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, ๒๕๑๔.

นรินทร์ธิเบศร์ (อิน). **โคลงนิราศนรินทร์.** พิมพ์ครั้งที่ ๑๗. กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๑๘.

นววรรณ พันธุเมธา. **“การซ้ำคำในวรรณคดีอยุธยา.”** เอกสารการประชุมทางวิชาการเรื่อง "อยุธยายศโยคฟ้า ฟากดิน" ศูนย์ภาษาและวรรณคดีไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๘.

นววรรณ พันธุเมธา. "ผลงานทางด้านภาษาของพระยาอุปกิตศิลปสาร." **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย** ปี ๖ ฉบับที่ ๒ สิงหาคม ๒๕๓๒.

นันทา ขุนภักดี. **ลักษณะเฉพาะของการอ่านทำนองเสนาะ.** นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๓๗.

บทกวีนิพนธ์ของพระศรีมโหสถ. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๐๔.

บุปผา ทวีสุข. **คติชาวบ้าน**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง, ๒๕๒๐.

บุญเตือน ศรีวรพจน์. **การประพันธ์โคลงสี่สุภาพ**. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๔๑.

ปทานุกรมบาลี ไทย อังกฤษ สันสกฤต ฉบับพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระจันทบุรีนฤนาถ. พิมพ์ครั้งที่ ๔. กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, ๒๕๑๓.

ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จฯ กรมพระ. **พระปฐมสมโพธิกถา**. พระนคร : กรมการศาสนา กระทรวงศึกษาธิการ, ม.ป.ป.

ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จฯ กรมพระ. **ลิลิตตะเลงพ่าย.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์บรรณาคาร, ๒๕๑๕.

ประคอง นิมมานเหมินท์. "กาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะ : ตำราฉันทลักษณ์ไทยที่เขียนเป็นภาษาบาลี." **กตัญชลี: ที่ระลึกในงานเกษียณอายุ รศ.ดร. ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา.** กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๔.

ประคอง นิมมานเหมินท์. **มหากาพย์เรื่องท้าวบาเจือง : การศึกษาเชิงวิเคราะห์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๐.

ประชุมกาพย์เห่เรือ. พิมพ์ครั้งที่ ๑๖. กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๒๘.

ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน เล่ม ๒. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, ๒๔๗๒.

ประวัติและโคลงกำสรวลศรีปราชญ์. พมิพ์ครั้งที่ ๔. พระนคร : ศิลปาบรรณาการ, ๒๕๑๓.

พิทยาลงกรณ, กรมหมื่น. **สามกรุง**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์คลังวิทยา, ๒๕๑๘.

พระคลัง (หน), เจ้าพระยา. **วรรณคดีเจ้าพระยาพระคลัง (หน).** กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๑๖.

พุทธเลิศนภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. **อิเหนา ๕ เล่ม**. พิมพ์ครั้งที่ ๑๓. กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๒๘.

ไพฑูรย์ ดอกบัวแก้ว. **คัมภีร์กาพยสารวิลาสินี ตำราแต่งกาพย์ของไทย.** เชียงใหม่ : สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๔๑.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จ. **พระนลคำหลวง**. พิมพ์ครั้งที่ ๓ กรุงเทพฯ : คลังวิทยา, ๒๕๑๗.

มณีปิ่น พรหมสุทธิรักษ์. "การใช้คำสันสกฤตและบาลีในวรรณคดีไทย." **ไทยคดีศึกษา : รวมบทความทางวิชาการเพื่อแสดงมุทิตาจิต อาจารย์พันเอกหญิง คุณนิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา.** กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ฟ จำกัด, ๒๕๓๓.

มหาชาติคำหลวง. พิมพ์ครั้งที่ ๖. กรุงเทพฯ: คลังวิทยา, ๒๕๑๖.

มหาเวสสันดรชาดก. พิมพ์ครั้งที่ ๑๐. กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๒๔.

แย้ม ประพัฒน์ทอง (ผู้แปล). **พระคัมภีร์สุโพธาลังการ**. พิมพ์ครั้งที่สอง. พระนคร: รุ่งเรืองธรรม, ๒๕๑๒.

ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๒๕**. พิมพ์ครั้งที่ ๕. กรุงเทพฯ : อักษรเจริญทัศน์, ๒๕๓๘.

ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม : ภาพพจน์ โวหาร และกลการประพันธ์**. กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๓๙.

ราชบัณฑิตยสถาน. **สารานุกรมไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน เล่ม ๑**. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ : ไพศาลการพิมพ์, ๒๕๒๖.

ราชบัณฑิตยสถาน. **สารานุกรมไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน เล่ม ๒**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ : ไพศาลการพิมพ์, ๒๕๒๔.

ลัลลนา ศิริเจริญ. **"อลังการในมหาชาติคำหลวง."** วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๕.

ลิลิตพระลอ. พิมพ์ครั้งที่ ๒๑. กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๑๘.

ลิลิตยวนพ่าย. พิมพ์ครั้งที่ ๖. กรุงเทพฯ: คลังวิทยา, ๒๕๑๗.

วรรณกรรมสมัยอยุธยา ๓ เล่ม. กรุงเทพฯ :กรมศิลปากร, ๒๕๒๙.

วัชรี รมยะนันทน์. “วิวัฒนาการร่าย.” **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย** ปี ๔ ฉบับที่ ๓ ธันวาคม ๒๕๓๐.

วาคฺภฏ. **อลังการศาสตร์**. แปลโดย ป.ส.ศาสตรี. พระนคร: ม.ป.ท., ๒๔๘๕.

ศรีสุนทรโวหาร, พระยา. (น้อย อาจารยกูร). **ภาษาไทย ๓ เล่ม.** พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ : แพร่พิทยา, ๒๕๑๔.

ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา. "ความรู้ทางประพันธศาสตร์." **วรรณวิทยา.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๔.

ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา. **"อยุธยายศโยคฟ้า ฟากดิน."** เอกสารการประชุมทางวิชาการเรื่อง "อยุธยายศโยคฟ้า ฟากดิน" ศูนย์ภาษาและวรรณคดีไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๘.

ศุภชัย รัตนโกมุท และคณะ. **หลักภาษาไทย**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา, ๒๕๑๙.

สมุทรโฆษคำฉันท์. พิมพ์ครั้งที่ ๘. กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๑๙.

สุกัญญา สุจฉายา. **เพลงปฏิพากย์ : บทเพลงแห่งปฏิภาณของชาวบ้านไทย**. กรุงเทพฯ : คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ, ๒๕๒๕.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. **บาลี-สันสกฤตที่สัมพันธ์กับภาษาไทย**. พิมพ์ครั้งที่ ๒ กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๓๓.

สุนันท์ อัญชลีนุกูล. "**การสร้างคำและการใช้คำไทยในมหาชาติคำหลวง**." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๐.

สุภาพร มากแจ้ง**. กวีนิพนธ์ไทย เล่ม ๑ และ ๒.** กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๖.

สุภาพรรณ ณ บางช้าง. **ประวัติวรรณคดีบาลีในอินเดียและลังกา**. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๖.

สุมาลี วีระวงศ์. "ข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับฉันท์ของไทย." **ภาษาและหนังสือ** ปีที่ ๑๙: ๑ (เมษายน-กันยายน ๒๕๒๙) : ๒๑-๒๘.

แสง มนวิทูร. **คัมภีร์นาฏยศาสตร์**. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๑๑.

อนุมานราชธน, พระยา. **ความรู้ทางอักษรศาสตร์**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๐๘.

อรพิมพ์ พงศ์ประยูร. "การจำแนกพยัญชนะของไทยและอิทธิพลของภาษาบาลีสันสกฤต." วารสาร **ภาษาและวรรณคดีไทย.** ปี ๑๔ ธันวาคม ๒๕๔๐ : ๙๓-๑๑๙.

อรุณรัตน์ วิเชียรแก้ว และคณะ**. พจนานุกรมศัพท์ล้านนาเฉพาะคำที่ปรากฏในใบลาน**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. สำนักพิมพ์ตรัสวิน. ๒๕๓๙.

อุปกิตศิลปสาร, พระยา. **หลักภาษาไทย**. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๒๒.

เอมอร ชิตะโสภณ. **"พระนิพนธ์ประเภทฉันท์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส."** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๑๓.

ภาษาอังกฤษ

Basham, A.L. **The Wonder that was India : A Survey of the Culture of the Indian Sub-Continent bofore the Coming of the Muslims**. London : Sidwick and Jackson, 1954.

Boonkhachorn, Trisilpa. **Intertextuality in Thai Literary and Social Contexts : A study of Contemporary Poets.** A dissertation submitted for the Ph.D degree of the University of Michigan,1992.

Chongstitvatana, Suchitra. **The Nature of Modern Thai Poetry Considered with Reference to the Works of Angkhan Kalayanaphong, Noawarat Phongphaibun and Suchit Wongthet.** Dissertation submitted for the Ph.D degree of the University of London, School of Oriental and African Studies, 1984.

Hudak, Thomas John. **The Indigenization of Pali Meters in Thai Poetry.** A dissertation in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Linguistics) in the University of Michigan, 1981.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายธเนศ เวศร์ภาดา เกิดเมื่อวันที่ ๑๔ พฤศจิกายน ๒๕๐๔ ที่อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร สำเร็จการศึกษาอักษรศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยม อันดับ ๒) สาขาวรรณคดีไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อพ.ศ. ๒๕๒๖ และอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวรรณคดีไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อ พ.ศ. ๒๕๓๒ เข้าศึกษาต่อในระดับปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวรรณคดีไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา ๒๕๓๘ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ ภาควิชาภาษาไทยเพื่อการสื่อสาร คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย